Nicht f. d. Austausch

Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper

(Zwischen Spohrs „Faust“ und Wagners „Lohengrin“)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Siegfried Goslich

aus Züllchow bei Stettin

Tag der Promotion: 28. April 1937

Tag der Prüfung: 29. Juni 1936

Druck: Victor Otto Stomps, Berlin SW 19

P 16

Berichterstatter: Professor Dr. Arnold Schering
Professor Dr. Georg Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 1 der „Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung".

Inhaltsverzeichnis

Teil I:

„Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen romantischen Oper."

a) Der historische Umkreis.

1. Die allgemeingeschichtliche Lage. . . . . Seite 1
2. Das Wesen der Romantik.
3. Die kulturgeschichtliche Lage.

b) Oper und Opernbühne.

1. Die Hofbühne. . . . . Seite 13
2. Das Stadttheater. Hofkapellmeister und Musikdirektor.
3. Die Wanderbühne.
4. Die Komponisten deutscher Opern außerhalb des Operndirigentenberufs.
5. Der einheimische und der ausländische Anteil des deutschen Opernspielplans.

Teil II:

„Die Operndichtung" (Libretti und Textdichter).

1. Vorstufen und Stoffkreise. . . . . Seite 43
2. Das Verhältnis zur außerdeutschen Librettistik.
3. Die Autoren deutscher Opernlibretti im Zeitalter der Romantik.
4. Die äußeren Bedingungen des Textdichtens in Deutschland.
5. Die romantische Sinngebung des deutschen Librettos.
6. Die formale Textgestaltung.

Teil III:

„Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik."

Einleitung: Kriterien des Stilwandels. . . . . Seite 86

a) Die geschlossenen musikalischen Formen und Nummerntypen der klassizistisch-früh-romantischen Oper:

1. Das Opernlied. . . . . Seite 91
2. Die Opernromanze und -ballade.
3. Die Kavatine und Preghiera.
4. Die Opernpolacca.
5. Die Opernarie.
6. Ensemble, Chor und Finale.

b) Die romantische Szenenkomposition:

1. Musikalische Szene und Rezitativ. . . . . Seite 194
2. Das Opernmelodram.
3. Der expressive Deklamationsstil.
4. Die romantische Motivsymbolik.
5. Die Harmonik als architektonisches Element.
6. Die szenische Kompositionsweise der romantischen Großmeister.

Literaturverzeichnis. . . . . Seite 245

Lebenslauf . . . . . Seite 248

Verzeichnis der Notenbeispiele:

	Seite
Esser, „Thomas Riquiqui", Lied Nr. 2	97
Marschner, „Der Vampyr", Lied Nr. 11	100
Schmidt, J. Ph. S., „Alfred der Große", Romanze	110
Wagner, „Die Feen", Romanze	114
Ries, „Liska", Ballade Nr. 10	118
Spohr, „Faust", Kavatine Nr. 10	124
Schnyder, „Fortunat", Adagio aus Nr. 1	125
Huth, „Genoveva und Golo", Andante religioso	129
Schumann, „Genoveva", Arie (Preghiera) Nr. 11	130
Netzer, „Mara", Largo espressivo Nr. 18	131
Girschner, „Der Vetter aus Bremen", Arie alla Polacca Nr. 3	138
Stuntz, „Schloß Lowinsky", Gesangspolonaise	138
Schubert, „Alfonso und Estrella", aus Arie Nr. 18	151
Füchs, „Guttenberg", Arie	153
Weber, „Oberon", Arie Nr. 2	162
Lortzing, „Die Rolandsknappen", Arie Nr. 9	167
Marschner, „Templer und Jüdin", Arie Nr. 12	172
Schloesser, „Die Jugend Karls II. v. Spanien", aus Ensemble I/1	185
Maurer, „Aloise", Duett Nr. 9	188
Pixis, „Bibiana", aus Finale I/4	190
Lindpaintner, „Der Bergkönig", Melodram II/14	205
Hoven, „Turandot", deklamatorisches Rezitativ	211
Wolfram, „Der Bergmönch", aus Finale Nr. 14	219
Hellwig, „Die Bergknappen", Rezitativ Nr. 5	221
Weber, „Der Freischütz", Samielmotiv	228
Marschner, „Kaiser Adolph von Nassau", Szenisches Rezitativ aus Duett Nr. 2	235

Motto:

„Daß aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht ... darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens der Welt sind. Wann nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Komponist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewußt hat: dann ist die Melodie des Liedes, die Melodie der Oper ausdrucksvoll. Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muß aber aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen und darf nicht, mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik tut."

(Artur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung", Band I, Seite 311.)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0170

Teil I

Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen romantischen Oper

a) Der historische Umkreis

„Keine Kunst ist so sehr als die Musik unmittelbar mit dem Charakter der Nation verbunden, und dieser hängt wieder vom Himmel, von Erziehung, von politischen Verhältnissen usw. ab."
(Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze, S. 84.)

Die Oper der Neuzeit ist mehr als jede andere Kunstgattung in das komplizierte Gewebe von Kulturleben und Weltgeschichte verstrickt. Ihre Existenz ist seit ihrem Entstehen um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert (Florenz) an äußere Gegebenheiten geknüpft. In der Renaissance und im Barock ist die Opernbühne der glanzvolle Exponent fürstlicher Machtvollkommenheit; im bürgerlichen Zeitalter seit der französischen Revolution kämpfen Hofoper und Stadttheater um den Vorrang; die Staatstheater und -Opern unserer Gegenwart stehen im Zeichen des Kulturwillens ihrer staatlichen Leitung. Zeitgeist und Tendenz wirken bestimmend auf das musikalische Drama ein, Bildungsideale und Weltanschauungen spiegeln sich im Antlitz der europäischen Opernbühne. Der Wellenverlauf der Geschichte bringt zeitgebundenes Opernwerk an die Oberfläche, erhebt es zu einem Brennpunkt von hunderterlei Augenblicksstrebungen und macht es zum Tagesgespräch, um es in der nächsten Phase unwiderbringlich in der Vergangenheit versinken zu lassen, sofern ihm nicht durch die Kraft des überragenden Komponisten eine zeitlose Gültigkeit verliehen wird. Der allgemeine Stand der Musikkultur, die technische und geistige Reife des Komponisten, des Sängers und Bühnendarstellers und des Orchesters, Art und Stilrichtung von Dichtkunst und Bühnenlibrettistik geben, selbst nur getragen von wiederum allgemeineren Strömungen, der Oper in jedem historischen Stadium ihr Gepräge.

Die Oper der ersten Hälfte des 19. Jhs. in Deutschland ist in ihrem Spielplan, ihrem Geiste und ihrer musikalischen Gestaltung abhängig von der Struktur des europäischen Kulturbildes seit dem Ausgange des Jahrhunderts der Aufklärung und von der beherrschenden Stellung der Romantik, andererseits aber, als bedeutsamer Teil der Theaterkultur als eines Ausdrucks der sozialen Schichtung und der

öffentlichen Meinung, von der allgemein-geschichtlichen Lage Deutschlands und seiner Stellung zu den Nachbarn seit dem einschneidendsten Ereignis der neueren Weltgeschichte, der französischen Revolution — nicht für die Universalgeschichte allein, sondern auch für Theater und Oper „fängt das neunzehnte Jahrhundert 1789 an“ [1]).

1. Die allgemeingeschichtliche Lage.

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, ... da ist es der K ü n s t l e r , der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem M e n s c h e n verlangt.“

(Wagner, Oper und Drama.)

Frankreich war den alten Verfassungs- und Regierungsformen entwachsen; Absolutismus, Klerus und Adelsherrschaft verloren ihr Daseinsrecht; Volkssouveränität, Freiheits- und Lebensrecht bis dahin politisch unselbständiger Schichten wurden Schlagwort und Entscheidungsfaktor in den Auseinandersetzungen der innerpolitisch aufgewühlten Epoche von 1789—1848. Die Industrialisierung der Neuzeit zog den sozialen Kampf der Stände, Klassen und Parteien nach sich. Aus dem unübersehbaren Gewoge der französischen Macht- und Meinungskämpfe leuchtet als ein Fanal, das das ganze europäische Geistesleben bis in seine fernsten Winkel hinein erhellen sollte, der Begriff der Freiheit (liberté) hervor[2]).

Deutschland stand bis zur Gründung des deutschen Bundes (1815) im Zeichen der inneren Zerrissenheit, die auch später bis 1871 verhängnisvolle Folgen zeitigte. Das seit langem nur mehr ein Scheindasein führende römisch-deutsche Kaiserreich hatte mit der Niederlegung der Krone durch Kaiser Franz und seine Erklärung zum Erbkaiser von Oesterreich seit 1806 aufgehört zu bestehen[3]). Die Hauptstrebungen der geschichtlichen Entwicklung Deutschlands waren wie bei seinem westlichen Nachbarn und in Italien: grundsätzliche verfassungsmäßige Umstellung und die Anfänge soziologischer Umschichtung von einem gemilderten Despotismus zum freien Bürgertum[4]); seine Innenpolitik bis zur Mitte des Jahrhunderts und darüber hinaus ist bestimmt durch die in buntem Wechsel sich vollziehende Auseinandersetzung zwischen den beiden Gegenstrebungen der einzelstaatlichen Autonomie und des

[1]) Theobald Ziegler, „Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert“, 7. Aufl., Berlin, 1921, Seite 7.

[2]) Ueber die enge Beziehung zwischen franz. Revol. und Romantik s. R. Gorer, Weber and the romantic movement, Music and Letters, XVII 1, 1936.

[3]) Ein großer deutscher Gesamtstaat bestand nicht — Wagner konnte noch 1868 seinem Hans Sachs in bedeutsamer Anspielung die Worte in den Mund legen:

„Verging in Dunst das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst!“

[4]) Ueber die politisch-soziale Lage vgl. Georg Mehlis, „Die deutsche Romantik“, München, 1922, S. 22 ff.

alten und seit der französischen Fremdherrschaft neu auftauchenden Reichsgedankens. Von der zerfleischenden Raserei des französischen Bürgerkrieges blieb Deutschland verschont, obgleich es auch bei uns zu schweren und blutigen Auseinandersetzungen kam, die in den Jahren 1830 und 1848 in allen deutschen Ländern zu Verfassungsreformen und Regierungswechsel führten; beide Male gab Frankreich mit der Julirevolution und dem Sturze des französischen Königtums das Signal zum Aufbruch auch in Deutschland.

Die innere Gärung Europas von 1789—1848, in allen Ländern (Italien, Polen) herrschend und durch die Brandfackel der französischen Revolution zum Losbrechen leidenschaftlichster Kämpfe nach innen und außen getrieben, bekommt für unsere Gegenwart besondere Bedeutung durch die erst aus dem Ueberblick über die Entwicklung bis zu unseren Tagen sich ergebende Zielrichtung des Geschichtsverlaufes, als dessen Triebfedern mehr und mehr die Leitworte „Freiheit", „individuelle und soziale Selbständigkeit", „nationale Konzentration" hervortreten. Das Weltbild des 19. Jhs. jedenfalls erhielt durch diese Vorgänge seine entscheidende Formung. Im Gleichlauf mit der Staatsraison macht das gesamte soziale und geistige Leben der Völker seit dem Zeitalter der Aufklärung entscheidende Wandlungen durch; Politik, Kunst und Wissenschaft werden zum einheitlichen weltanschaulichen Komplex. „Wo man sich früher ängstlich verschloß ... — da riß man die Laden herunter, die Fenster auf, und eine blutige Sonne zunächst, aber doch eine S o n n e schien herein und eine gesunde Luft vertilgte den Modergeruch des Alten. Da fängt man an, neue Formen zu gießen im Feuer der lebendigsten, lebenvollsten Gegenwart, und diese Formen waren keine ägyptische, keine indische, keine römische, keine griechische, diese Formen waren aus dem Blute eines großen Nationalkörpers geboren." [5])

Das Wetterleuchten der sozialen Umwälzung jenseits der Grenzen hatte in Deutschland, bevor hier selbst das Gewitter losbrach, alle geistigen Kräfte aufgerüttelt. Der im Befreiungskampf aufflammende vaterländische Gedanke hatte Dichter und Denker, Enthusiasten und Fanatiker und mit ihnen endlich die gesamte öffentliche Meinung Deutschlands befruchtet: in Literatur und Kunst ausgeprägt und verherrlicht, kommt er rückfließend im Entscheidungsjahre der deutschen Selbstbesinnung (1870) als unschätzbares psychologisches Moment der Schaffung des Reiches zu Hilfe.

Die O p e r — nach einem Worte Riehls[6]) der „Kriegsschauplatz" des modernen Kulturlebens — ist in Italien als ihrem Ursprungslande, in Frankreich als dem Brandherde Europas und in Deutschland, dem Reiche der Musik und echten Nährboden der Romantik unmittelbar diesem Komplex verhaftet.

Frankreich zollte der aufgepeitschten Leidenschaft und den Greueln seiner politischen Lage in der entwicklungsgeschichtlich so bedeutsamen Gattung der „Schreckens-, Revolutions- und Rettungsopern" seinen

[5]) Wolfg. Rob. Griepenkerl, „Die Oper der Gegenwart", 1847, Vortrag zur 1. Tonkünstlerversammlung in Leipzig; zit. nach NZSfM., XXVII, 97 f.

[6]) Vgl. Wilh. Heinr. Riehl, „Musikalische Charakterköpfe", Stgt. und Tüb., 1853 f, III, S. 241.

Tribut[7]) „vom Jahre 1793 ab — kann man sagen — bestimmt der Gang der politischen Dinge vollständig den Charakter der alten französischen opéra comique" [8]). Aubers „Stumme von Portici" wurde in Brüssel (1830) das Signal zum Ausbruch der Revolution. Zensurverbote für Opernlibretti waren im Frankreich der Julirevolution an der Tagesordnung. In der Opernmusik stellten sich im Gefolge der propagandistischen und tendenziösen Texte[9]) leidenschaftliche, düstere Klänge ein: chromatische Scalenläufe, Orchester- und Chorcrescendi, aufpeitschende Kontrastierungen in Klangfarbe und Dynamik, Fanfaren und Signale halten ihren Einzug in die Opernmusik.

Der Hauptmeister der italienischen Oper, Rossini, brachte mit seinem „Wilhelm Tell" gleichfalls ein erregendes Drama auf die Bühne, das bei seiner Pariser Erstaufführung 1829 seine Wirkung nicht verfehlte. (Als kunsthistorisch wichtigste Seite dieser Aufführung muß hervorgehoben werden, daß Rossini gerade jetzt statt Mailand oder Rom die französische Hauptstadt wählte, um sein jüngstes Opernkind aus der Taufe zu heben; die entscheidende Rolle Frankreichs nicht nur im politischen, sondern auch im kulturellen Leben der Zeit wird damit klar beleuchtet.) Gegen die Schrecken der Zeit suchte der Italiener freilich im allgemeinen in seinen Opern, wie überhaupt in seiner Kunst im Gegensatz zu Frankreich gerade ein Gegengewicht[10]).

Die Revolutionsoper gelangte im Fahrwasser der Politik auch nach Deutschland, mußte hier aber bald im Begeisterungstaumel der Befreiungskriege an Bedeutung verlieren: die brutale Realistik der französischen Darstellung dürfte dem deutschen Geschmack überhaupt nur in Ausnahmezeiten gerecht geworden sein. So vollzog sich die unmittelbare Einwirkung von Tagesereignis und Weltgeschichte auf das deutsche bühnenmusikalische Schaffen in anderem Rahmen als in Frankreich, anders auch als in Italien:

Eine Reihe von Werken, deren meiste durch ihren Gehalt über den Wert einer Gelegenheitskomposition hinauswachsen, entstand in den Zeiten des erwachenden deutschen Nationalbewußtseins. Als Abkömmling der Schreckensoper hat sich ein einziges Werk in Deutschland erhalten, das freilich durch seine ethische Sinngebung alle seine Vorläufer bei weitem überstrahlt: Beethovens „Fidelio". (1. Fassung 1805, 3. 1814; Text nach „Léonore ou l'amour conjugale" von Bouilly; deutsche Bearbeitung von Sonnleithner, Treitschke und Breuning). Von der sittlichen Erhabenheit dieses Stoffes weit entfernt ist die harmlos rührende Handlung von Webers Jugendoper „Peter Schmoll" (1803; Buch von Jos. Türke nach dem Roman von K. G. Kramer von 1799) mit der Geschichte der drei Freunde, die durch die französische

[7]) Max Dietz behandelt in seiner „Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution . . ." (2. Aufl., Wien 1886) die musikalische Bühne Frankreichs „als Kunstinstitut, ferner als Ekläreur der politischen Meinung des Volkes oder Propagandist der Stimmung des Augenblicks, endlich als Arena des Parteikampfes, der hier zuweilen in heller Erbitterung austobte". Vorrede, Seite V.

[8]) Hermann Kretzschmar, „Geschichte der Oper", S. 250.

[9]) Schiedermair faßt die Bedeutung der französischen Schreckensoper zusammen als eine „antiantike, aktivistische Gegenwartsdramatik mit realistisch musikalischer Uebermalung" („Die deutsche Oper", Lpz. 1930, S. 130).

[10]) Rellstab spricht von dem „Drängen nach einem würdigen geistigen Dasein auf einem anderen Gebiete, als dem des Lebens selbst" („Die Gestaltung der Oper seit Mozart", 1856, S. 267).

Revolution getrennt werden, um sich schließlich wieder zu finden[11]). Unter dem Eindrucke des Wiener Kongresses bearbeitete Treitschke eine weitere Vorlage Bouillys zur Oper „Die Jugend Peters des Großen" für Jos. Weigl; zur Feier der Rückkehr des Kaisers nach der Völkerschlacht bei Leipzig wurde in Wien eine Kolossalaufführung von Händels „Samson" in der Bearbeitung von J. von Mosel veranstaltet; Beethoven schrieb die Kantate „Der glorreiche Augenblick", Spohr vertonte eine Kantate der Karoline von Pichler, doch blieben beide unaufgeführt. „Fidelio", zum erstenmal am 20. November 1805 in Wien vor französischen Offizieren und Soldaten gegeben, kam endlich im Befreiungsjahre 1814 endgültig zum Sieg. In Preußens Hauptstadt komponierte Bernhard Anselm Weber 1814 „zur Feier des allgemeinen Friedens" Goethes Festspiel „Des Epimenides Erwachen", und auch Meyerbeer steuerte für das Berliner Nationaltheater zur Feier des Einzuges der heimkehrenden Truppen am 7. August 1814 ein Singspiel „Das Brandenburger Tor" bei[12]). Ungleich wirksamer kam die Siegesfreude der Befreiungskriege in Webers Gesängen zum Ausdruck: die Lieder aus „Leier und Schwert", „Lützows wilde Jagd", „Schwertlied", „Gebet vor der Schlacht" von Theodor Körner, und die Kantate „Kampf und Sieg[13]) sind in der edelsten Begeisterung entstanden. Theodor Körners Heldentod (1813) nahm der deutschen Kunst in dem hervorragenden Dichter auch einen begabten Opernlibrettisten[14]); gleich ihm wurde der Komponist Carl Steinacker, der sein Textbuch „Der vierjährige Posten" vertont hatte, ein Opfer des Krieges.

Webers „Freischütz", unmittelbar aus der vaterländischen und religiösen Begeisterung der Befreiungstage hervorgegangen, entschied 1821 in Berlin den Sieg der deutschen romantischen über die große französische Oper. Blücher und Bülow-Dennewitz verherrlicht Eberweins heroisches Liederspiel „Die Heerschau" (Weimar, 1822), das Lützowsche Corps die Oper „Die schwarzen Jäger" von Heinrich Neeb (Frankfurt, um 1845). Die Handlung der Oper „Thomas Riquiqui oder die politische Heirat" von Heinrich Esser (Aachen, 1843) spielt in und nach der französischen Revolution und hat die Rebellion des Volkes zum Gegenstand; der Text von Lachners „Bürgschaft" (nach Schiller) weist mit seiner Gegenüberstellung von Tyrannenherrschaft und selbstloser Opfergesinnung ebenfalls vielfach auf die Schreckenszeit hin[15]). Direkt unter dem Eindruck der Revolution von 1848 ist endlich Lortzings Oper „Regina oder die Marodeure" (Text vom Komp.) entstanden. Die Handlung spielt in den Augusttagen des kritischen Jahres 1813 — es darf jedoch als typisch für die gutbürgerlich loyale Einstellung Lortzings und eines großen Teils seiner deutschen Zeitgenossen angesehen werden, daß hier, ähnlich wie in Essers Oper, schließlich die gesetzestreuen Prinzipien zum Siege geführt werden.

In mancher Einzelheit machten sich die erregten politischen Zustände Deutschlands weiterhin in Leben und Schaffen unserer Meister geltend. Die

---

[11]) Man beachte den Beginn des Terzetts Nr. 1, dessen ironische Haltung der Meinung eines guten Teils des damaligen deutschen Bürgertums entsprochen haben mag:

„Das sind die schönen Früchte der Revoluzion,
Das ist die Mordgeschichte der Frankennation."

[12]) Auch dies Stück blieb freilich unaufgeführt. Vgl. G. R. Kruse, Meyerbeers Jugendopern, ZSfMw., I, 403.

[13]) Diese „Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle Alliance und Waterloo" auf den Text von J. G. Wohlbrück erhält besonderes musikgeschichtliches Interesse durch die Aufgabe der geschlossenen Arienabfolge zugunsten dramatischer Szenenführung.

[14]) Körner hatte bereits Spohr die Bearbeitung der Rübezahlsage als Operntext zugesagt; vgl. Spohrs Selbstbiographie, 1861, I, 191. Auch Beethoven hatte 1812 mit ihm über den Text einer Oper „Die Heimkehr des Odysseus" beraten; s. H. Bulthaupt, „Dramaturgie der Oper", Leipzig, 1887, I, 265.

[15]) Anton Wuerz, „Franz Lachner als dramatischer Komponist", Diss. Würzburg, 1928, Seite 38.

Aufführung von Reissigers Jugendoper „Das Rockenweibchen" (um 1821) scheiterte in Wien an der Metternichschen Zensur (Kurt Kreiser, Carl Gottlieb Reissiger, Diss, Dresden, 1918); Flotow wurde durch die Julirevolution zeitweilig aus Paris vertrieben (vgl. „Friedrich von Flotows Leben", von seiner Witwe, Leipzig, 1892, S. 39 f.). Spohr wurde in seiner künstlerischen Tätigkeit sehr empfindlich durch die verschiedenen Aufstandsbewegungen betroffen (Selbstbiographie, II,192, 331 f.), ebenso C. A. Mangold in Darmstadt. Wagners Teilnahme am Dresdener Maiaufstand, seine Verbannung und sein jahrelanges Exil in Zürich sind aus der Lebensgeschichte des Meisters bekannt; sein Leben und Wirken zeigen am eindringlichsten die bedeutsame Verknüpfung von „deutscher Kunst und deutscher Politik".

2. Das Wesen der Romantik.

„Nicht in die politische Welt verschleudere du Glauben und Liebe, aber in der göttlichen Welt der Wissenschaft und der Kunst opfere dein Innerstes in dem Feuerstrom ewiger Bildung."

(Friedrich Schlegel.)

Romantik im weiteren Sinne ist eine Weltauffassung, die die freien Kräfte des Instinkts, der Phantasie, des Gefühls zum Ausgleich neben der beherrschenden Stellung des menschlichen Intellekts heranzieht und die in den Bezirken des Labyrinthisch - Unbewußten, des Wunderbar - Fernen, des Traumhaft - Idealen und des Bizarr - Verwunderlichen sich ein Leben erschließt, das ein Eigenrecht neben der Nüchternheit des Alltags gewinnt. Die Abkehr von der Wirklichkeit, aber auch deren mystische Umdeutung zu höheren Wertsphären sind ihre Zielrichtungen. Im Lebensablauf des Einzelmenschen tritt die Romantik als ein Streben nach der Loslösung von Konvention und Formelhaftigkeit, als unwiderstehliche Sehnsucht nach einer Befreiung der Seele und des inneren Dämons mit einer ähnlichen Gesetzmäßigkeit auf, wie in der Völkergeschichte: immer ist sie eine Bewegung der Jugend, die verstandesmäßiger Trockenheit und schablonisierter Lebensauffassung den Freiheitstrieb, die übermütige Ausgelassenheit und gleichzeitig die schwärmerische Versenkung in die Tiefen des menschlichen Ichs und der Natur entgegensetzt. Das gesunde Gleichmaß der Reife ist ihr fremd: ihr Wesen ist vielheitlich, schillernd[16]), ihre Bestrebungen sprunghaft, bald allumfassend, bald mit Liebe dem Detail zugewandt[17]). Sie kennt zunächst nicht Ausgeglichenheit, weise Beschränkung, Ruhe [18]), klare Formprägung, sichere Zielstrebigkeit und die daraus hervorgehende Abklärung, Beständigkeit und Gefaßtheit

[16]) Fr. Schlegel schreibt im November 1797 an seinen Bruder Wilhelm: „Meine Erklärung des Wortes ‚Romantisch' kann ich Dir nicht schicken, weil sie 125 Bogen lang ist."

[17]) In dieser Weiträumigkeit der Seele und des Geistes findet man unschwer den der Anthropologie als Charakteristikum des germanischen (nordischen) Menschen bekannten Zug der „Schizothymie" wieder; die Entartung dieses Zuges zur „Schizophrenie" trifft man bei so manchem Romantiker in der für ihn geradezu typisch gewordenen Zerrissenheit der Seele bis zur Selbstzerstörung und zum Wahnsinn (Holderlin, Kleist, Novalis, Lenau, Schumann, Chopin usw.). Vgl. Kretzschmer, „Körperbau und Charakter", 4. Aufl., 1925.

[18]) „Das Unbegrenzte und Maßlose wird gefeiert, das Unbeherrschte, die frei ausströmende Kraft." Mehlis a. a. O., S. 18.

gegenüber allen Problemen des Lebens. Der von der Romantik ergriffene Mensch ist leidenschaftlich oder verträumt, hemmungslos, verworren, unschlüssig, glückselig oder verzweifelt; er geht nicht den maßvollen Mittelweg des nüchternen Weisen, denn er ist himmelhoch jauchzend zu Tode betrübt, Enthusiast oder Melancholiker.

Beim jungen Menschen, den sie ergreift, in der Geschichtsepoche, da sie das Kulturbild von Völkern und ganzen Kulturkreisen formt und die Stilrichtung von musikalischer und dichterischer Lyrik, von Schauspiel und Oper, von Malerei und Architektur bestimmt, tritt die Romantik als ein neues Lebensgefühl auf, das Natur und Geist, Lebensform, Welt- und Kunstanschauung völlig durchdringt; wir alle kennen ihre umstürzende Macht. Ihr letzter Sinn liegt in dem Bestreben einer seelischen und geistigen Expansion[19]), in den dem Menschen innewohnenden sehnsüchtigen Verlangen, die Rätsel des Lebens mit den Kräften der Phantasie zu bannen, den irrationalen Rest der Welterscheinungen, dessen der reflektierende Verstand noch zu keinen Zeiten, auch nicht in der Epoche der Aufklärung, Herr geworden ist, in himmelstürmendem Trotz oder in mystischem Sinnen zu deuten und zu besiegen.

Die Urmotive der romantischen Geisteshaltung reichen bis in die Grundprobleme und Grundbedingungen des menschlichen Lebens hinab: biologische, physiologische, individual- und völkerpsychologische, geographische und klimatische Gegebenheiten sind ihre tiefsten Bedingungen. So muß die Romantik in verschiedenen Breiten bei verschiedenen Völkerstämmen, soweit sie dort überhaupt natürliche Existenzbedingungen vorfindet, sich auch in verschiedenem Gewande zeigen: ihre Erscheinungsformen im Norden und Süden, bei Germanen und Romanen sind verschieden nach Art und Grad[19]).

Ihre ureigenste Heimat hat die Romantik im germanischen Norden[20]). Klima und äußere Daseinsbedingungen des nordischen Menschen führen notwendig eine andere Einstellung zum Leben herbei als beim Südländer: Ernst, Schwere, die Neigung zum Nachsinnen, ja zum Grübeln über sich und die Welt, die Sehnsucht nach Klarheit kommen den Germanen eher an als den in üppiger Natur, unter der hellen südlichen Sonne in geringerer Problematik der Lebensbedingungen aufgewachsenen Bewohner der Mittelmeerküste. Ist uns Deutschen oft sein heiteres Temperament, seine harmlose Freude am Leben versagt, so kommt uns die Notwendigkeit, einer kärgeren Natur den nötigen Ertrag abzuringen und im langen Winter den Härten der Jahreszeit standzuhalten in einer inneren Vertiefung zugute, die das hervorstechendste Merkmal deutschen Wesens überhaupt ausmacht; andererseits ist aber gerade dem Germanen das Bestreben eigen, in dieser ihm

---

[19]) In seiner „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre" nennt Fichte die Romantik einen „Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das bloß durch ein Bedürfnis, durch ein Mißbehagen, durch eine Leere offenbar, die Ausfüllung sucht, und nicht andeutet, woher?" (Werke, I, 302 f.).

[20]) Hermann von Walthershausen gibt in seiner Schrift „Der Freischütz", München 1920, eine hypothetische Begründung der ursprünglich nordisch-germanischen Wesensart der Romantik, in der er sie (S. 12) geradezu als „das Wesen der germanischen Kunst überhaupt" definiert.

heiterer erscheinenden Welt des mediterranen Menschen einen Ausgleich zu suchen[21]).

So hat denn auch die Romantik als umfassende Kulturbewegung ihren Siegeszug über Europa seit dem Ende des 18. Jahrhunderts von Deutschland aus angetreten. Ihre ersten und bedeutendsten Köpfe August Wilhelm Schlegel (1767—1845) und Friedrich Schlegel (1772—1829), Wackenroder (1773—98), Jean Paul (1763—1825), Tieck (1773—1853) und E. T. A. Hoffmann (1776—1822) waren Deutsche. Unser geistiges Leben wurde intensiver und länger anhaltend von der Romantik ergriffen, während Frankreich und Italien verhältnismäßig früh zum Tagesinteresse, zur nüchternen Lebensbetrachtung zurückkehrten, wo sie nicht, wie gerade in der Oper, die Romantik überhaupt mehr äußerlich auffaßten. Die Wesensverschiedenheit der örtlichen und geschichtlichen Bedingungen ergab, bei aller grundsätzlichen Aehnlichkeit, in allen Ländern individuelle Schattierungen der Romantik; wir finden sie, wie in der Dichtung und Malerei, speziell eben in der Oper als dem Sammelbecken verschiedenartigster künstlerischer Ausdrucksformen. Die deutsche romantische Oper erhält ihre besondere historische Bedeutung dadurch, daß in ihr allein als dem von Hoffmann wie von Weber gleichermaßen ersehnten Gesamtkunstwerk ein Grundverlangen des romantischen Wesens Erfüllung und Verwirklichung finden konnte und finden sollte: die Sehnsucht nach künstlerischer wie allgemein menschlicher Vollkommenheit. Die anerkannte Führerin innerhalb dieses neuen, organischen, künstlerischen Universums war die Musik als allgemeinste Ausdrucksform des menschlichen Geistes, der menschlichen Seele; weit über das umfangreiche musikalische Schaffen der Romantik an sich erschloß sich der ganzen Epoche der höchste Sinn einer Weltenharmonie in der „Idee des Musikalischen"[22]).

Das allgemeine Hervorbrechen der romantischen Strömung wurde durch geschichtliche Gegebenheiten veranlaßt und begünstigt. Die Epoche der Aufklärung hatte den Menschen die ersehnte soziale und seelische Befreiung nicht bringen können; die Periode des Klassizismus in Deutschland und in Frankreich gab der Romantik vielfach idealen Auftrieb, um andererseits in sonderbarem Wechselspiel ihren Widerspruchsgeist wachzurufen; die Gestaltung der politischen und sozialen Verhältnisse verlieh ihr fortwährend neue Antriebe. Das zeitliche Zusammentreffen von romantischer Evolution und sozialpolitischer Umwälzung läßt die tief innere Wesensbeziehung zwischen beiden Sphären erkennen: das Bestreben der Sprengung von als Last empfundenen Konventionen, der elementare Ausbruch neuen Sehnens, der freiheitliche Grundzug des Denkens bilden die gemeinsame weltanschauliche Grundlage[23]).

[21]) „Der nordische Mensch ist zur Romantik geneigt, und ein Inhalt seiner Romantik war immer der Zug nach dem Süden." Hans F. K. Günther, „Rassenkunde des deutschen Volkes", München 1934, S. 222.

[22]) Vgl. Ernst Glöckner, „Studien zur romantischen Psychologie der Musik", Diss. Bonn, 1909, S. 7.

[23]) Vgl. Wilhelm Scherer, „Geschichte der deutschen Literatur", 6. Aufl., 1891, S. 759: „Ich glaube kein Wort von dem verbreiteten Märchen, daß es mit dem Wachstum der Literatur bei den Deutschen ganz anders als bei den übrigen Völkern hergegangen sei: auch bei uns hängt der literarische Aufschwung mit einem politischen zusammen."

3. Die kulturgeschichtliche Lage.

> „Die Geschichte unserer Kunst ist nun zum großen Teil ein Kampf: ein Kampf zwischen unserer eigenen, angeborenen Anlage und der uns aufgezwungenen fremden. Man wird ihm auf Schritt und Tritt begegnen . . . bis zu Goethe. Bisweilen ist es eine Schule, die eine andere bekämpft; häufig wird der Kampf in der Brust des einzelnen Künstlers ausgefochten. Er setzte sich durch das ganze 19. Jahrhundert fort."
>
> (Houston Stewart Chamberlain, „Die Grundlagen des 19. Jhs., S. 1108.)

Die ersten Regungen des neu aufkeimenden Weltgefühls reichen in die Lebenszeit Friedrichs des Großen und Immanuel Kants zurück. In allen Bezirken des Geisteslebens dringt zu dieser Zeit immer stärker, immer unaufhaltsamer Neues hervor. Der sich regende Sturm und Drang in Politik und Literatur und die aufdämmernde Romantik zerbrechen die Fesseln einer rationalistischen Periode der Staatsverfassung und der Lebensform; die Aufklärungstendenz, einem blinden Autoritätsglauben die Zuversicht auf den Fortschritt der Menschheit entgegenzusetzen, mündet in die gewaltige Sehnsucht nach freier Entwicklung des Individuums. Die gleiche Grundstrebung zur individuellen Freiheit, wie wir sie in der politischen Geschichte antreffen, findet sich wieder im allgemeinen Kulturbilde der Zeit, das deutsche Schrifttum weist sie in Dichtung, Kunst und Wissenschaft nicht minder auf als das französische bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts[24]). Die politische Entwicklung vom Absolutismus zum Liberalismus geht Hand in Hand mit der geistig-kulturellen vom Vernunftzeitalter zum Sturm und Drang, von der Aufklärung zum Klassizismus, und von beiden zur Romantik mit ihrer im Grunde irrationalen Lebensrichtung — „die Stärke der Romantik aber lag doch von Anfang an darin, daß sie den Grundzug, der ihr mit Aufklärung und Klassizismus gemein war, am entschiedensten zum Ausdruck brachte, — den individualistischen." [25]).

Das Antlitz Europas erfuhr eine Verwandlung. Die Ausgangspunkte der geistesgeschichtlich-kulturellen und der politisch-sozialen Entwicklung waren indessen bei aller zeitlichen und funktionellen Uebereinstimmung nicht dieselben. Neben dem politischen Brandherd in Paris erstehen in Deutschland zwei kulturelle Brennpunkte in Weimar und Wien.

Es ist interessant zu sehen, daß, in umgekehrter Impulsrichtung wie in der gleichzeitigen sozialpolitischen Entwicklung, Frankreich die Anregungen der deutschen Klassik aufnimmt[26]). Die zeitlos allgemein-

---

[24]) Charakteristisch für diesen Gleichlauf ist, daß Victor Hugo als Führer der französischen romantischen Schule in der programmatischen Vorrede zu seinem Drama „Cromwell" (1827) die Romantik als den „Liberalismus in der Kunst' definiert und als erstes Erfordernis der Zeit den Grundsatz „künstlerischer Freiheit" aufstellt.

[25]) Th. Ziegler, a.a.O., S. 47.

[26]) Man vergleiche die Schriften der Frau von Stael, den Einfluß von Goethes Werther auf Chateaubriands René, sowie denjenigen Beethovens auf Berlioz, der sich selbst einen zu „drei Viertel deutschen Musiker" nannte, usw.

gültige Zusammenfassung deutschen Wesens und deutschen Geistes in den Werken der drei Weimarer Meister der Dichtung Wieland, Goethe und Schiller macht ihre Zeit zum unbestrittenen kulturellen Höhepunkt in der neueren deutschen Geschichte; in der Musik ist mit dem Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven („Wiener Klassik") ein Gipfelpunkt erreicht, der den seitherigen Anspruch Deutschlands auf eine führende musikalische Stellung, wenigstens im kompositorischen Schaffen, rechtfertigt.

Bestimmend für die Eigenart des deutschen Geisteslebens und damit von entscheidender Bedeutung für die Geschichte der deutschen Oper seit 1789 ist das Wechselspiel und die Auseinandersetzung von klassizistischer und romantischer Geisteshaltung[27]). In Dichtkunst und Musik, Malerei und Baukunst werden beide Begriffe bald systematisch, bald historisch gebraucht; die Schwierigkeit reinlicher Scheidung zwischen beiden wird dadurch erhöht, daß manche Meister, wie Wieland und Mozart, Goethe und Beethoven, geradezu als Angelpunkte beider Bewegungen wirken, und, fest im klassizistischen Denken verwurzelt, gleichzeitig doch von der jungen Romantik mit zu den Ihren gerechnet werden[28]). Eine begriffliche Trennung ist in der Tat nicht möglich. Goethes klassischer Stil, aus der Versenkung in Natur und antike Kunst geboren, berührt sich in unzähligen Punkten mit den Stoffbezirken und Anschauungen der Romantik, deren verschiedenste Färbungen in seiner Lyrik, in seinem epochemachenden „Werther", in der Ritterromantik des „Götz" und nicht zuletzt in seinen romantischen Opernbuchfragmenten[29]) zur Geltung kommen. Seine Persönlichkeit wurde als romantisches Idealbild des universalistisch gebildeten Menschen schwärmerisch verehrt. Seine Jugendwerke, mit denen er zum geistigen Führer der Sturm- und Drangperiode geworden war, erhielten neue Gültigkeit mit dem Aufkommen einer Richtung, die nach dem Stadium der Katharsis durch die unvergängliche Klarheit des antiken Geistes[30]), wie sie Wieland, Goethe und W. v. Humboldt

[27]) Vgl. J. Petersen, a.a.O., S. 33: „Will man ein allgemeines Entwicklungsbild geben, so kann man sagen: der Sturm und Drang beginnt mit dem reinen Irrationalismus und gelangt mit dem Uebergang zur Klassik in eine Synthese von Irrationalismus und Rationalismus; die Romantik beginnt mit dieser Synthese und läuft im reinen Irrationalismus aus. Dazwischen liegt die Klassik. Klassik und Romantik gelangen zur Gegensätzlichkeit, indem die Romantik eine gleiche rückgreifende Bewegung vollzieht wie die Klassik, nur innerhalb einer anderen Reihe und mit umgekehrtem Vorzeichen."

[28]) Der Wortsinn beider Bezeichnungen wird zuweilen nicht exakt genug beachtet. Die Romantik ist stets eine Bewegung der Jugend, Romantik ist ein Programm, ein Schlagwort, das von ihren Vertretern bewußt propagandistisch gebraucht wird. Klassik dagegen (von lateinisch „classis" = „Volksklasse" oder „Abteilung"; „classici" = Bürger der ersten römischen Klasse, im 2. Jahrhundert nach Christi Geburt bei Gellius auf Schriftsteller 1. Ranges übertragen; „Klassizität" (neulateinisch) = Mustergültigkeit) ist nach Mehlis (a. a. O., S. 14) „überall dort vorhanden, wo eine große Nation ihr innerlichstes Wesen in bedeutenden Formen der Kultur wie Dichtung und Philosophie zu vollendetem Ausdruck gebracht hat"; sie bedingt somit Erfahrung, geistige und menschliche Reife, tiefste Verwurzelung im kulturellen Mutterboden, Beherrschung der Ausdrucksmittel in Technik und Form und Deutung der Welt und des Lebens. Können wir „Romantik" als den Ausdruck zukunftweisenden Sehnens definieren, so ist „Klassik" demgegenüber das von der Nachwelt verliehene Epitheton ornans für die letztmögliche Komprimierung der künstlerischen Ausdruckswerte einer Nation.

[29]) S. Abschnitt „Operndichtung".

[30]) Vgl. Fritz Strich, „Deutsche Klassik und Romantik", München 1924, S. 134: „Die Klassik sieht im griechischen Gott mit Winckelmann und Herder" die ewige Form des Menschentums .... So fand sie denn in der griechischen Mythologie den Kreis ästhetischer Gegenstände: einen umgrenzten Reichtum von Symbolen, Urphänomenen der Menschheit, Gestalten, die in sich selber selig sind, weil sie den Kosmos in sich schließen."

vertreten, und nach der Läuterung durch das Studium der Geschichte und Philosophie, wie sie Herder und Schiller durchgemacht hatten, in der romantischen Epoche mit elementarer Kraft wieder hervorbrach. So sehen wir heute die Romantik in der deutschen Literatur als Ergebnis und Teilerscheinung eines historischen Auf und Ab: sie knüpft sowohl an Empfindsamkeit wie an Sturm und Drang an, verehrt in der Klassik Gipfelwerke des Geistes und ist doch von deren klarer Prägung innerlich weit entfernt.

Aehnlich ist das Hin und Her der Entwicklungslinien in der parallel laufenden Geschichte der Musik. Eine gewaltige Kunstperiode, das Barock, hatte in Johann Sebastian Bach (gest. 1750) seine deutsche Schlußprägung und zugleich seine letzte Krönung erfahren; der schon lange vor seinem Ableben hervortretende „galante" und später der „empfindsame" Stil in der Musik des 18. Jahrhunderts (Quantz, Graun, Benda, Ph. E. und Joh. Chr. Bach, die Mannheimer, Monn, Wagenseil usw.) waren in Mozart und Haydn zur Höhe gelangt und zu allgemeinster künstlerischer Gültigkeit ausgeprägt worden. Beider Lebenswerk erfuhr eine Uebertrumpfung durch Beethoven, der, selbst generationsmäßig schon den Romantikern angehörend, als Mittler zwischen den Epochen steht.

Hier wie so oft vermag die Kunstwissenschaft keine festen Grenzen für den Anfang der neuen Entwicklung zu ziehen.[31a]) Wie schon zu Bachs Lebzeiten ein neuer Musiksinn sich angebahnt, ja durchgesetzt hatte, so begleitet zukunftweisendes Streben die Werke unserer musikalischen Klassiker in Inhalt und Gestalt. Die kühne Chromatik und Dynamik des reifen Mozart, die ausdrucksvoll freie Formgebung der noch so wenig erforschten Haydnschen Kammermusik und seiner Symphonien, die Formkühnheit Beethovens in seinen Sonaten und letzten Quartetten sind selbst echt romantisch-poetische Züge, die freilich in der Gesamtstruktur noch in klassischer Harmonie aufgehen. Das Vorhandensein eines organischen Entwicklungsprozesses geht jedoch aus der bewußten Anknüpfung E. T. A. Hoffmanns und Spohrs an Mozart[31b]), der romantischen Kammermusik (Spohr, Pleyel, Onslow) an ihn und Haydn, Wagners an Beethoven hervor. Wie in der Weimarer Klassik liegt andererseits die Bedeutung der Werke der drei Wiener Meister inmitten der freiheitlichen Gestaltungen des Sturmes und Dranges und der nachfolgenden Romantik in der in ihnen erreichten geistig-seelischen und formal-technischen Ausgewogenheit, gleichfalls also in einer gedanklichen und äußerlichen Katharsis, die allerdings nicht wie dort durch die Berührung mit dem Geiste der Antike sich einstellte — die erhabene Größe ihrer Musik konnte allein erreicht werden durch einen „Kräfteausgleich, bei dem der innere Widerspruch

---

31a) (Vgl. E. Bücken, „Geist und Form im musikalischen Kunstwerk", Potsdam, 1929, S. 56; „Es ist kaum nötig, von Begriffen wie Barock, Rokoko, Romantik zu sagen, daß sie zu allgemeinen, konventionellen Ueberdachungen für die Musikgeschichte geworden sind, die das unter ihnen sich vollziehende Stilgeschiebe nur mehr notdürftig bedecken können."

31b) Hoffmann pries Mozart mehrfach als den „unnachahmlichen Schöpfer der romantischen Oper". Ueber die drei Wiener Meister schrieb er: „Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen (bei allen Unterschieden) einen gleichen romantischen Geist." (Vgl. E. Istel, „Vollst. Ausg. d. musikal. Schriften E. T. A. Hoffmanns", Regsbg., 1919, I, 59.) — Auch Spohr sah in Mozart sein höchstes Vorbild für die Opernkomposition; vgl. Selbstbiographie, I, 140 u. ö.

des galant-rationalistischen und des empfindsam-expressiven Formprinzips zur Harmonie gebracht wurde“ [32]).

Der Schwerpunkt des Schaffens des deutschen musikalischen Klassizismus liegt in der durch ihn erreichten Selbstgeltung und Ausdrucksgewalt der Instrumentalmusik[33]). Deutsche, italienische, teilweise auch französische Züge der Entwicklung vereinigten sich hier auf einer instrumental- und orchestertechnisch gegebenen Reifestufe, um in der Gestaltung, Ausprägung und Umwertung durch den deutschen Geist erstmalig in der Geschichte der Musik zu unbestrittener Weltgeltung zu kommen. Die Loslösung von der national begrenzten Sprache erhob die Musik zum idealen geistigen Vermittler über politische Grenzen hinaus, ohne daß deshalb die bisher im Vordergrund des Interesses stehenden Gattungen hätten zurücktreten müssen. Die geistlichen Chorwerke der drei Wiener Meister reihen sich denen des Barock würdig an; in der musikalischen Dramatik werden „Don Giovanni“, „Figaros Hochzeit“, „Zauberflöte“ und „Fidelio“ in Inhalt und Form zu Musterlösungen des Opernproblems der Zeit, die für die deutsche Romantik in vielen Beziehungen stilbildende Kraft beweisen. Der Einbruch der durch Beethoven zu höchster Ausdrucksgewalt erhobenen Orchestersymphonik in das bühnenmusikalische Schaffen bei Weber und Marschner bahnt Wagner den Weg zur Auffindung seiner Wort-Ton-Sprache, in der die Ergebnisse unserer klassischen Kunstepoche mit dem Feuergeist der deutschen Romantik durchtränkt in großartiger Zusammenfassung zukunftwirkend werden.

[32]) E. Bücken, „Die Musik des Rokokos und der Klassik“, Potsdam, 1931, S. 2.

[33]) Die Orgelmusik des Barock war zu sehr kirchlich gebunden, um eine so allgemeine Augenblicksgeltung erreichen zu können. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ wurde erst lange nach seinem Tode gedruckt.

b) Oper und Opernbühne

„Fragt man die Jungen, so hört man: ‚Wir sind in einer Uebergangsperiode, einer Krisis begriffen; eine Reaktion muß, wie im Staate, so auch in der Kunst bald eintreten; die Wiedergeburt der Kunst in genere, wie der Oper in specie wird ‚aus der Energie der Nation' hervorgehen ".

(J. Cornet, Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, 1849, S. 63.)

1. Die Hofbühne.

Opern- und Schauspielbühne des deutschen Theaters in der ersten Hälfte des 19. Jhs. stehen im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Hof-, Stadt- und Privattheater. Mit der Renaissanceoper war die Hauptzeit der exklusiven Kultur aristokratischer Theaterkunst vergangen; die Bühnen hatten sich längst dem Publikum geöffnet[34]), der Geist der Werke spiegelte den Geist der aufgeklärten, der politisch-sozial erregten Welt — nach wie vor aber war das Sprechdrama und in noch weit höherem Maße die Oper auf die Freigebigkeit fürstlichen Mäcenatentums angewiesen, wo sie lebenskräftig bestehen wollte. Finanziellen Rückhalt für sein Werk, für die Aufführung und vor allem auch für die eigene Lebensführung fand der Künstler, der sich der Oper verschrieb, fast nur im Dienste des Hofes — die Oper bedurfte so wie heute und je der materiellen Sicherstellung, die am besten gewährleistet war durch den Staat als Bildungsträger der Nation und durch die Repräsentationsaufwendungen regierender Fürstenhäuser.

Hoftheater-Intendanzen unter fürstlichem Regime bestanden nach Julius Cornet (Die Oper in Deutschland . ., Hamburg 1849, S. 75 f.) um die Mitte des Jahrhunderts in Berlin, München, Karlsruhe, Braunschweig, Weimar, Dresden, Darmstadt, Stuttgart, Kassel, Hannover, Gotha-Coburg, Schwerin und Oldenburg. Das Theater zu Mainz erhielt 1817 den Namen „Großherzoglich Hessische Nationalbühne" (s. Jakob Peth, Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz, Mainz 1879, S. 144). Verpachtetes Hoftheater war bis in die 1850er Jahre die Wiener Oper im Kärntnertortheater; das Hoftheater zu Dessau wurde 1853 wieder vom Fünstenhaus übernommen. Als Zahl der gesamten deutschen Hoftheater einschl. des Schauspiels gibt wenig später F. C. Paldamus (Das deutsche Theater der Gegenwart, Mainz 1857, S. 87) 19 an; es liege „bei allen ohne Ausnahme ein wesentlicher Teil der Einnahme in der Subvention".

Manche unter den deutschen Fürsten setzten sich mit wirklicher Kunstbegeisterung für Theater, Musik und Oper ein: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und Ludwig I. von Bayern, der Begründer der Kunststadt München, ähnlich auch später dessen Neffe, der unglückliche Ludwig II., Richard Wagners Schutzherr und Freund, sowie Ludwig I.,

[34]) Das kgl. Opernhaus in Berlin wurde dem Publikum erstmalig 1789 gegen Eintrittsgeld zugänglich gemacht.

Großherzog von Hessen (gest. 1830)[35]) wirkten als Kenner und Liebhaber, Herzog Ernst von Coburg-Gotha gar als wohlausgebildeter Opernkomponist[36]) fördernd für das Theaterleben ihrer Residenzen. In manchen Fällen war indessen für die Unterstützung des Theaters weniger das unmittelbare Interesse als vielmehr die Unterhaltungslust[37]), ja die Sucht nach Repräsentation maßgebend: noch immer sahen die deutschen Groß- und Kleinstaaten in ihren Hoftheatern Wertmesser von Wohlstand und Machtentfaltung. Vor allem war man, wie in den Zeiten der Renaissance und des fürstlichen Despotismus, nach wie vor bestrebt, berühmte Künstler in die Residenzen zu ziehen und in ihnen und durch sie den eigenen Glanz sich wiederspiegeln zu lassen — einen eigenen Hofkapellmeister oder gar Generalmusikdirektor[38]) in der Hauptstadt zu haben, der gleichzeitig möglichst die Funktionen eines „Hofopernkomponisten" mit wahrzunehmen hatte, war und blieb ein Ruhmestitel für den Hof. So mancher Ausländer schien gerade gut genug, um dieser Tendenz zu dienen: Salieri (gest. 1825) wirkte seit 1788 als Hofopernkapellmeister, später aber nur mehr als Hofopernkomponist und Dirigent der Hofsängerkapelle in Wien; Paër war 1802—06 als Naumanns Nachfolger Hofkapellmeister in Dresden gewesen. Spontini[39]) und nach ihm Meyerbeer[40]) wurden vom Berliner Hofe als Leiter von Oper- und Orchestermusik berufen; Morlacchi und Joseph Rastrelli standen als Leiter der italienischen Oper zu Dresden in festem Kontrakt, Chélard war 1828 in München und von 1836 bis um 1850 in Weimar Hofkapellmeister. Freilich war die Ueberzahl der leitenden Posten schon in den 1820er Jahren von Deutschen besetzt[41]): Weber und nach ihm Reißiger[42]) und

---

[35]) C. M. v. Weber berichtet (Ges. Schriften, S. 155) von des Herzogs Eintreten für Theater und Orchester; Spohr freilich erzählt fünf Jahre später (1816; s. Selbstbiographie I 236), er habe wohl in leidenschaftlicher Liebe für die Theatermusik große Geldsummen aufgebracht, jedoch selbst Musikdirektor und Regisseur in einer Person gespielt und Hofbeamte und Offiziere kurzerhand zum Besuch seines Theaters gezwungen, indem er ihnen den Betrag für das Abonnement vom Gehalt abzog!

[36]) Ernst II. (IV.) von Sachsen-Coburg u. Gotha, 1818—1893, gleich ausgezeichnet als Offizier, Diplomat und Politiker, Musiker, Naturwissenschaftler und Forschungsreisender, schrieb folgende Opern: 1. Zaire, gr. Oper in 4 A. v. M. Tenelli, nach Voltaire, geg. in Gotha u. Coburg 1845, in Berlin 1847—48; 2. Die Vergeltung, Coburg Januar 1849; 3. Tom, am 14. 4. 1849 unter Liszt in Weimar gegeben; 4. Santa Chiara, Gotha 1854; 5. Casilda, 1855; 6. Diana von Solange, Text v. Prechtler, in Wien um 1858 aufgeführt, auch in Dresden geg. - Vgl. Hanslick, Die moderne Oper, S. 320; Emil Krause, Abriß der Entwicklungsgesch. d. Oper, Hambg., 1891, S. 77; Ohorn, Herzog Ernst II. v. S.-C.-G., Lpzg., 1894.

[37]) Vgl. Spohrs bekannte Schilderung über das despotische Regiment und die Nichtachtung der Kunst am württembergischen Hofe, der er allein Trotz zu bieten wagte. (Selbstbiographie I, 116)

[38]) Dieser Titel war damals ein außerordentlich seltener. Weltberühmte Meister wie Spohr und Marschner erhielten ihn erst nach Jahrzehnten aufopferndster Tätigkeit.

[39]) Vgl. seine Berliner Festopern „Alcidor", „Nurmahal" und „Agnes von Hohenstaufen"!

[40]) Vgl. Wilhelm Altmann, „Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses", ZSfMw. II, 94.

[41]) Im Todesjahre Mozarts dagegen hatte noch Naumann geäußert: „Ich wünschte mit allen Patrioten, daß ein gutes deutsches Operntheater existierte, das Dichter und Komponisten ermunterte, ihren Fleiß und Talente ihm zu weihen" (Richard Engländer, Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jhs., ZSfMw. III, 21). Fr. H. Himmel machte 1797—98 den vergeblichen Versuch, vom preußischen Hof die Erteilung eines Auftrages zur Komposition einer deutschen Karnevalsoper „Conrad von Hohenzollern" (mit Herclots) zu erlangen. (L. Odendahl, Fr. H. H., Diss. Bonn, 1917, S. 22 ff.)

[42]) Vgl. Kurt Kreiser, Carl Gotthelf Reißiger, Diss. Lpzg. 1917. R's. Opern sind: 1. Das Rockenweibchen, Wien 1821; 2. Didone abbandonata, Mchn. 1822; 3. Der Ahnenschatz (Frgmt.) 1825; 4. Yelva, Drsdn. 1827; 5. Libella, 1829; 6. Die Felsenmühle von Etalières, Drsdn. 1829; 7. Turandot 1843; 8. Adele de Foix, Drsdn. 1841; 9. Der Schiffbruch der Medusa, Drsdn. 1846. Ferner 6 Festspiele für die königl. Familie zu Dresden und Schauspielmusiken.

Wagner[43]) führten die deutsche Oper in Dresden zum Siege über die italienische[44]) und begründeten den Ruhm eines Operninstituts, das noch heute zu den ersten der Welt zählt; Spohr wurde 1822 nach Kassel, Marschner 1831 nach Hannover[45]) berufen.

Neben und mit ihnen waren für die deutsche Oper, schöpferisch und nachschaffend zugleich, die folgenden Komponisten als Hofkapellmeister tätig:
in *München* bis 1825 Peter von Winter (letzte Oper: Schneider und Sänger, 1820); seit 1806 Ferdinand Fränzl (1770—1833; Opern: Carlo Fioras, 1810; Haireddin Barbarossa, 1815; Die Weihe, Festspiel, 1818; Der Faßbinder, 1824; sämtlich in Mchn.); seit 1826 als Winters Nachfolger Joseph Hartmann Stuntz (1793—1859; Opern: Schloß Lowinsky, Wien 1826, Maria Rosa, Mchn. 1845 und zahlreiche italienische Opern.); seit 1836 Franz Lachner (1804—1890; 1852 Gen.-Mus.-Dir.; Opern: Die Bürgschaft, Pesth 1828; Alidia, Mchn. 1838; Catharina Cornaro, Mchn. 1841; Benvenuto Cellini, Mchn. 1849);

in *Wien* nach Wranitzkys Tod (1808) und Salieris Dispsenierung Weigl und Gyrowetz, daneben Michael Umlauf als Kapellmeister und Anton Titl als Orchesterdirektor am Burgtheater; seit 1840 Heinrich Froch (1809—1878, Komponist bekannter Lieder und komischer Opern);
in *Stuttgart* Conradin Kreutzer (1780—1849; seit 1817 in Donaueschingen, später in Wien; Opern: Die Insulaner, Stgt. 1812; Konradin von Schwaben, Stgt. 1812; Alimon und Zaide, Stgt. 1813; Die Alpenhütte, Prag 1816; Orest, Prag 1818; Der Taucher, 1818; Cordelia, Donaueschingen 1819; Libussa, Wien 1822; Die Jungfrau, Prag 1830; Melusine, Berlin 1833; Das Nachtlager in Granada, Wien 1834; Die beiden Figaro, Braunschweig 1840; Der Edelknecht, Wiesbaden 1842; ferner: Adele von Budoy; Die Hochländerin; Aurelia u. a.); Joh. Nepomuk Hummel von 1816—19, später in Weimar (1778—1837; Opern: Die Eselshaut, Die Rückfahrt des Kaisers, Mathilde von Guise u. a.); seit 1819 Peter Joseph Lindpaintner (1791—1856; Opern: Demophoon, München 1811, umgearb. als „Timantes"; Die Pflegekinder, Operette, Stgt. 1819; Der blinde Gärtner, 1821; Der Vampyr, Wien 1829; Die Prinzessin von Cacambo, Hans Max Giesbrecht, Pervonte oder die Wünsche, Sulmona, sämtlich in Stgt. 1830 geg.; Der Bergkönig, Berlin 1830; Die Amazone, Stgt. 1831; Die Sternkönigin, Stgt. 1835; Die Macht des Liedes, Stgt. 1836; Die Genueserin, Wien 1838; Die Sicilianische Vesper, Stgt. 1843; Lichtenstein, Stgt. 1845; Giulia oder die Corsen, Stgt. 1853; ferner: Kunstsinn und Liebe, Das Rosenmädchen, Die Bürgschaft und (nicht aufgef.) Libella);

in *Darmstadt* die beiden Brüder Wilhelm Mangold (1796—1875; „Merope", 1823) und Carl Amand Mangold (1813—1889; „Das Köhlermädchen", 1843; „Tannhäuser", 1845; „Gudrun", 1851); Louis Schloesser (1800—1886; Konzertmeister, später Hofkapellmeister; „Granada," Wien 1826; „Das Leben ein Traum", Dstdt. 1839; „Capitän Hector", Operette, Dst. 1840; „Benvenuto Cellini", Dst. 1845; „Die Braut des Herzogs", Dst. 1847; „Die Jugend Karls II. von Spanien", Dst. 1830 u. a.);

---

[43]) 1841 bewarben sich nach Morlacchis und Rastrellis Tode u. a. die deutschen Opernkomponisten Reuling aus Wien, Gläser aus Kopenhagen, die Eberweins aus Weimar, und Richard Wagner um die frei gewordenen Stellen; Gläser und Wagner kamen in die engere Wahl. Schließlich wurde Wagner zum Kapellmeister, Aug. Röckel zum Musikdirektor ernannt. Vgl. Robert Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 531.

[44]) Ueber den Kampf der italienischen und deutschen Oper in Dresden siehe Prölß a.a.O., und Max M. v. Webers „C. M. v. W.", Berlin 1912, S. 272 f.

[45]) Nach Hannovers Erhebung zum Königreich schloß der Hof 1815 einen Kontrakt mit dem Schauspieldirektor A. Pichler; ab 1817 ist die Hofkapelle angehalten, an den Vorstellungen mitzuwirken, 1818 wird eine stehende Bühne errichtet. Vgl. Georg Fischer, Musik in Hannover. 2. Aufl., 1903, S. 62.

in *Karlsruhe* Joseph Strauß seit 1824 (geb. 1793, gest. 1866; Opern: „Fausts Leben und Taten" und „Die Söhne des Waldes", um 1814: „Armiodan"; „Zelide"; „Berthold der Zähringer"; „Der Währwolf" [am Wiener Kärntnertortheater mit Erfolg geg.] u. Schauspielmusiken);

in *Mannheim* Vincenz Lachner (1811—93);

in *Coburg* Andreas Späth (1792—1876; „Ida von Rosenau", 1821; „Elisa, die Müllerin", 1835; „Der Astrolog", 1837; „Omar und Seltana", 1842, sämtl. in Coburg);

in *Sondershausen* Gottfried Herrmann (1808—1878; „Barbarossa", Sdrshn. 1848).

Der Opernkomponist Freiherr von Poissl[46]) durfte als Adliger nicht ausübend künstlerisch tätig sein und wurde deshalb vom König von Bayern zum Intendanten in München ernannt; auch der Frhr. v. Flotow erhielt von seinem Fürsten, dem Großherzog von Mecklenburg, 1856 das Prädikat eines Hofmusikintendanten. Ebenso war der Intendant und Librettist Frhr. von Lichtenstein als Opernkomponist tätig.

Noch waren manche Hofkapellmeister kontraktlich verpflichtet, regelmäßig Opern für ihre Bühne zu liefern[47a]) der Fiskus kam auf diese Weise zu seinem Recht, das Wirken des Künstlers aber schien häufig nur „halb auf Taglohn, halb auf Stücklohn gewertet"[47b]) Mancher Zwang lag auf dem Opernschaffen des in höfischen Diensten stehenden deutschen Komponisten, manche „Kapellmeisteroper" wurde unter äußerem Druck geschrieben; in vielen Fällen aber steht dem die Anregung, überhaupt sich nur in der Oper zu versuchen, und vor allem die äußere Möglichkeit der Aufführung und Ausstattung als Positivum gegenüber.

Vorwiegend durch außerkünstlerische Dinge nahmen die Hofbühnen den führenden Platz unter den deutschen Theatern ein: reiche Geldmittel sowohl wie die unbedingte soziale Vorrangstellung vor bürgerlichen Unternehmungen machten sie schlechthin tonangebend. Die ungeheuren Ausstattungskosten der großen Oper mit Ballett und der romantischen mit ihren Anforderungen an die Illusionsbühne mußten den Künstler immer wieder dahin drängen, die von ihm geschaffenen oder zu betreuenden Werke an der Hofbühne zur Aufführung zu bringen. Damit aber war zwischen ihn und das Publikum eine autoritativ auftretende Instanz geschaltet, die selbst in äußerlichen Dingen, wie der Kundgebung von Anerkennung oder Mißfallen, die freie Meinungsäußerung kurzerhand unmöglich machte[48]).

Noch bildete die Gesamtheit der deutschen Hofbühnen den ausschlaggebenden Faktor im Opernleben: das liberalistische Zeitgeschehen aber zog allmählich auch das Theater in seinen Entwicklungsgang hinein. Wie die Oper als Kunstwerk durch eine Zeit der Krisis und der Stilwandlungen zu neuen Bezirken des Ausdrucksideals und der

---

[46]) Vgl. Reipschläger, „Schubaur, Danzi u. Poißl", Diss. Rostock 1911.

[47a]) „Weigl in Wien lieferte seine Deputatoper, und sorgte für momentanes Amusement, — nicht für deutsche Kunst, und Kunstbildung." (Cornet a.a.O., S. 38). Gyrowetz mußte Opern und Ballette, Reißiger Opern und Messen liefern; vgl. Kreiser a.a.O., S. 61, und Gyrowetz' Selbstbiographie, neu hsg. v. A. Einstein, Lpzg. 1915; S. 116.

[47b]) Riehl, Musikalische Charakterköpfe II 183.

[48]) Noch Biedenfeld („Die kom. Oper der Italiener, der Franzosen u. der Deutschen, Lpzg. 1848, S. 4) setzt sich energisch für die Einräumung eines Stimmrechtes an die Zuschauer ein.

Gestaltgebung vordringt, so unterliegt auch die Opernbühne Deutschlands in engem Gleichlauf mit den politischen Reformen im Staatsleben mancher grundlegenden Strukturänderung. Unter dem Banner einer neu erwachenden nationalen Idee drängt das deutsche Bürgertum zur Selbständigkeit seiner Lebensführung auf allen Gebieten; Operndichter und -Komponist wollten nicht mehr oder nicht ausschließlich einer höfischen Macht huldigen, sie wollten das Volk erfassen und vom Volke ihre Schöpferkraft neu beleben lassen — „der Künstler wird erst frei und herrschgewaltig, indem er der Nation dient“[49]).

2. Das Stadttheater.

Neben den Hofbühnen bildete sich ein an Zahl wesentlich größerer Kreis von Opernhäusern, bezw. Theatern, die die Oper neben dem Schauspiel pflegten, aus den städtischen und privaten Unternehmungen. Die ehemaligen Reichs- und Hansestädte sowohl, wie die durch Handel und Gewerbe ausgezeichneten wohlhabenderen Stadtgemeinden Deutschlands legten, z. T. aus stolzer Liebe zur Sache, z. T. (ähnlich wie die Höfe) aus Prestigerücksichten, Wert auf ihre stehende oder mindestens zu bestimmten Jahreszeiten regelmäßig spielende Bühne[50]). Von Aachen bis Königsberg und Danzig, von Altona bis Landsberg a. W. wurden Oper und Schauspiel gepflegt — in den Residenzen teilweise neben den Hoftheatern als „Actientheater“, in den reichen Großstädten mit Unterstützung durch den Magistrat oder die Kaufmannschaft, in den kleineren Orten als an Unternehmer verpachtete Theater, die meist um ihre materielle Existenz schwer zu ringen hatten.

Durch Subventionen und mietfreie Häuser wurden um 1850 unterstützt die Stadttheater in Frankfurt a. M., Mannheim, Wiesbaden, Riga, Augsburg und Mainz; durch Subventionen bei zu zahlenden Mieten: Aachen und Würzburg; durch mietfreie Häuser: Leipzig, Prag und Düsseldorf. Mit teilweise empfindlichen Belastungen durch Mietzins und anderweitige Abgaben hatten dagegen zu kämpfen: die Theater in Breslau, Köln, Hamburg, Stettin, Bremen, Königsberg, Magdeburg, Danzig, Nürnberg, Pesth und das Thaliatheater in Hamburg (gegr. 1848). Vgl. Küstner, Taschenbuch, S. 252.

Die Theater arbeiteten meist unter der Aufsicht eines vom Magistrat ernannten besonderen Ausschusses; Besitzer der Häuser waren teils die Gemeinden, teils Private. Im Besitze der städtischen Behörde waren die Theater von Leipzig, Mannheim, Frankfurt a. M., Aachen, Düsseldorf, Posen, Mainz, Nürnberg, Würzburg, Riga, Prag, Wiesbaden, Bremen und Augsburg; Privateigentum waren die städtischen Bühnen von Hamburg, Magdeburg, Danzig; von Vereinen unterhalten wurden die Theater von Königsberg, Breslau, Köln, Fürth, Pesth, Stettin und das Hamburger Thaliatheater. Küstner a.a.O., S. 265.

Die führenden unter diesen Bühnen waren das Königstädtische Theater in Berlin, das trotz mancher Benachteiligung[51]) zeitweilig der

[49]) Riehl, a.a.O., III, 315.

[50]) Häufig fiel gerade die Oper zu bestimmten Jahreszeiten aus, über das Stadttheater in Nürnberg-Fürth z. B. berichtet K. Th. von Küstner, Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik, 2. Aufl., Lpzg., 1857, S. 132: „Im Winter ist Oper und Schauspiel, im Sommer nur Schauspiel. Die Operisten sind nur vom October bis Ostern engagiert.“

[51]) In den Jahren 1806—41 durfte die Königstädtische Bühne nur solche Opern geben, die die Königliche Oper entweder gar nicht aufführte oder seit zwei Jahren nicht gespielt hatte, und neue Opern nur dann, wenn die Kgl. Oper ausdrücklich auf die Aufführung verzichtet hatte. (AMZ Jg. 47, 369 ff.).

Hofoper ein gefährlicher Konkurrent wurde[52]), und das Theater an de Wien in der österreichischen Residenz[53]), das private „städtische Operntheater Hamburg und die Stadttheater von Leipzig und Frankfur am Main[54]).

Was den Hoftheatern, deren Bürokratismus so mancher berühmt Meister zu seinem Schaden verspüren mußte, am meisten fehlte, bildet im allgemeinen den Hauptvorzug der städtischen und privaten Theater die „rührige, lebendige Tätigkeit"[55]). Speziell das Hamburger Theate setzte sich der stolzen städtischen Tradition von Oper und Schauspie getreu unter Julius Cornet (1793—1860)[56]) und Mühling mi großem Eifer für das Schaffen der Deutschen ein[57]), auch in kleinere Städten wie in Magdeburg wurde unter Biedenfeld Bemerkenswerte geleistet (1825). Ein Grundübel macht indessen fast allen diesen Bühnen zu schaffen, über das sich einzig die Hofbühnen in gewissem Grad noch hinwegsetzen konnten: materielle Rücksichten verlangten gebieterisch, daß man mit allen Mitteln das Publikum ins Theater zog[58]) – und damit war man dem Geschmack und Ungeschmack der Menge preisgegeben[59]). Ihrem Urteil hatten sich Impresario und Theaterdirektor in ungleich höherem Maße zu fügen, als die Hofoperntheater die Künstler ihrerseits standen nun unter dem Druck des gewöhnlich mehr kaufmännisch als idealistisch denkenden Unternehmers.

Immerhin boten auch diese Bühnen einen starken Anreiz für den Opernmusiker[60]); fast alle namhaften Meister haben wenigstens eine Zeitlang Stadt- und Privattheatern angehört oder sich hier ihre Sporen verdient.

Bernhard Anselm Weber war 1792 zweiter Kapellmeister am König städtischen Theater in Berlin, später Kgl. KM.; Carl Maria von Weber schon als 18jähriger Theater-KM. in Breslau, 1813–17 KM. und Direktor der deutschen Oper in Prag; E. T. A. Hoffmann 1808 Musikdirektor in

---

[52]) Frhr. von Biedenfeld (a.a.O., S. 185 ff.) zählt unter die besten ihm erinnerlichen deutschen Aufführungen die Vorstellungen der Königstädtischen Bühne in den Jahren 1824 und 25 unter seiner eigenen und W. Ehlers' Direktion und vor allem 1825 unter F. Stegmaier mit Henriette Sonntag und hebt auch hier den siegreichen Wettbewerb gegen die unter Spontini mit glänzenden Mitteln ausgestattete Hofoper hervor. Ueber die Kräfte der Königstädtischen Bühne um 1830 vgl. die Schrift des preußischen Ministers C. H. Bitter „Vergessene Opern". Lpzg. und Bln. 1885, S. 100. Rossini wurde hier mit Vorliebe gespielt (AMZ. a.a.O., Cornet, a.a.O., S. 49), während die Kgl. Bühne ihm gegenüber reservierter war (vgl. Schäffer-Hartmann, Die Königlichen Theater in Berlin, Bln. 1886); doch erlebte auch manche deutsche Oper an diesem Theater ihre Uraufführung.

[53]) Biedenfeld hebt (a.a.O., S. 185) vor allem die Opernaufführungen unter Seyfried und Schwarzbreck (1819—21) hervor; die Bühne sei dem Karntnertortheater (also der Hofoper!) „durch Einheit im Streben und Liebe zur Sache" noch überlegen gewesen.

[54]) Statistische und historische Daten über die größeren deutschen Theater bei Kastner a.a.O.

[55]) Paldamus, Das deutsche Theater der Gegenwart, 1857, S. 77.

[56]) C. war von Salieri ausgebildet und wurde als Tenor sehr gefeiert; in Hamburg wirkte er bis 1842, danach als Direktor der Wiener Hofoper. Ueber ihn und seine Gattin, Franziska C. siehe P. Merbach im Jahrbuch des Braunschweiger Geschichtsvereins, 1912.

[57]) Als Privatunternehmen hatte es, wie Cornet a.a.O., S. 57 f. selbst berichtet, „auf nichts anderes Rücksicht zu nehmen als auf die Fragen: ist das Werk gut? Entspricht es dem Geschmacke des Gebildeten? Werden durch die Aufführung desselben die verursachten Kosten gedeckt?"

[58]) Ueber das Verhältnis der deutschen Theateretats zu den französischen schreibt Küstner a.a.O., S. 272: „Aus allen Vergleichen zwischen den Theatern Deutschlands und Frankreichs geht hervor, daß sowohl die Theater-Etats in Deutschland kleiner als die in Frankreich sind, als daß auch überhaupt die finanzielle Stellung der Theater in letzterem Lande weit günstiger ist, als namentlich die der Stadttheater in unserem."

[59]) Vgl. Paldamus a.a.O., II, 4: „Das Theater und die Gesellschaft", S. 197 f.

[60]) Ueber die neue soziale Schichtung des Musikerstandes seit 1853 s. auch A. Schering, „Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik", Jb. Peters, 1917, S. 45 f.

Bamberg; Lindpaintner 1812—19 KM. am Isartortheater in München; Spohr 1812—16 am Theater an der Wien, Franz Lachner seit 1826 am Kärntnertortheater und 1834—36 in Mannheim, Marschner 1824 MD. neben Weber in Dresden, 1826 Th.-Km. in Leipzig; Kreutzer mehrfach längere Zeit KM. am Kärntnertortheater, 1833—37 am Josephstädtertheater (Wien) und 1840—46 KM. in Köln; Mendelssohn 1834/35 städt. KM. und MD. am Immermannschen Theater in Düsseldorf; Wagner 1834 MD. am Magdeburger Stadttheater, 1836 (bis zum Bankrott der Direktion!) in Königsberg, 1837—39 in Riga; Nicolai 1837/38 KM. am Kärntnertortheater (1847 KM. der Kgln. Oper und Dirigent des Domchores in Berlin); Lortzing schließlich 1844/45 Th.-KM. in Leipzig, 1846—48 am Theater an der Wien, vorübergehend nochmals in Lpzg., und 1850 bis zum Tode (1851) am neu begründeten Friedrich Wilhelm-Städtischen Theater in Berlin.

Neben den Hofkapellmeister trat, mitunter als gefährlicher und überlegener Konkurrent, der Städtische Musikdirektor — gemeinhin ein zuverlässiger und tüchtiger Künstler, in vielen Fällen eine bedeutende, schöpferische Persönlichkeit.

Als den „ersten Musikdirektor Deutschlands" hat Spontini Karl Wilhelm Ferdinand Guhr bezeichnet, einen hervorragend begabten und universal ausgebildeten Musiker, Dirigenten und Komponisten, der 1831 seine Kasseler Kapellmeisterstelle mit Spohr tauschte und von da ab bis zu seinem Tode (1848) die Oper zu Frankfurt a. M. leitete[61]). Er hatte in Kassel die Opern „Feodore" und „Deodata" (nach Kotzebue), „Sigmar" (1819) und — innerhalb weniger Wochen als Ersatz für Spontinis gleichnamiges Werk — „Die Vestalin" komponiert; die Oper „Aladin" blieb Fragment. Rastlose praktische Tätigkeit hielt ihn von weiterem Schaffen ab; unzählige Werke von fremder Hand[62]) aber wurden von ihm zum Erfolge geführt[63]).

Eine Reihe zu ihrer Zeit hochbedeutender Männer hebt sich neben Guhr aus der großen Schar der in städtischen Diensten ihre Lebensarbeit verrichtenden Theaterkapellmeister und Musikdirektoren heraus — durchweg ausgezeichnete Musiker und Dirigenten, als Opernleiter aus der Kulturgeschichte der Zeit nicht wegzudenken und mit ihren eigenen Werken die Hauptvertreter des deutschen Operngedankens im Zeitalter der Romantik vor und mit ihren größeren Kollegen von Hoffmann bis zu Wagner; in der Vielseitigkeit ihrer Tätigkeit z. T. achtunggebietender als ihre ausländischen Mitbewerber in der „Kriegsgeschichte der Oper" (Riehl). Ihre Namen haben noch für unsere Gegenwart einen guten Klang:

Aus der älteren Generation ragt in diese Gruppe noch Ignaz v. Seyfried (1776—1841) herein, bekannt als Klavierschüler Mozarts (und Kotzeluchs) und als Herausgeber der Schriften seines Kompositionslehrers Albrechtsberger und der Beethovenschen „Studien im Generalbaß . ." (1823). Er hatte auch bei P. v. Winter Kompositionsstudien betrieben und entwickelte als KM. an Schikaneders Theater (1797—1828) wie als äußerst fruchtbarer Kom-

---

[61]) In seinem Nekrolog auf Guhr (Frkft. 1848) berichtet Carl Gollmick, der dem Frankfurter Orchester als Paukenschläger angehörte und sich als ausgezeichneter Librettist hervortat, G. habe allein als Virtuose Cello, Waldhorn und Bassethorn gemeistert. Als Kammermusikus in Würzburg (1807) hatte er an der Universität Vorlesungen über Aesthetik gehört; 1808 vertrat er in Bamberg Hoffmann als MD., und wurde dann in Nürnberg, Wiesbaden und endlich in Kassel KM.

[62]) So z. B. Ries' „Räuberbraut"; vgl. AMZ 1828, 744.

[63]) Vgl. Gollmick a.a.O., S. 19.

ponist von Bühnenwerken, Kirchen-, Orchester- und Salonmusik eine vielseitige Tätigkeit (Vgl. Fétis, Biographie universelle; Hirsch, Galerie lebender Tonsetzer, Wien 1836, S. 147). Von seinen zahlreichen Opern seien genannt: „Moses", „Noah" (biblisches Drama), „Zemire und Azor" (1818).

Zwei Jahrzehnte nach ihm begann Franz Gläser (1798—1861) seine Wiener Theaterlaufbahn, die ihn als KM. an das Leopoldstädter (1817), Josephstädter (1822) und an das Theater a. d. Wien (1827) führte; 1830 kam er an das Königstädt. Th. in Berlin und wurde hier 1842 Hof-KM. Opern: „Des Adlers Horst", Bln. 1832; „Der Rattenfänger von Hameln", Bln. 1837; „Die Hochzeit am Comersee", Kopenhagen; u. v. a.

Vor allem als Dirigent ausgezeichnet war Karl Aug. Krebs (1804—1880), der nach dem Studium bei Seyfried in Wien 1826 dritter KM. am Kärntnertortheater wurde, um schon im Jahre darauf den Dirigentenposten am Hamburger Stadttheater zu übernehmen. In die Zeit seiner dortigen äußerst erfolgreichen Tätigkeit fallen seine beiden Opern „Silva", 1830, und „Agnes Bernauer" (1835), von denen er die letztere 1858 umarbeitete. 1850—72 war Krebs Hof-KM. in Dresden.

Wie viele der damaligen Dirigenten war Ignaz Lachner (1807—95), der dritte der vier musikalischen Brüder, vom Violinisten am Münchener Isarthortheater und vom Organisten in Wien zum Vize-KM. und Korrepetitor am Kärntnertortheater aufgestiegen, wurde 1831 Hof-MD. in Stuttgart, 1836 in München, 1842 daselbst 2. KM. neben seinem Bruder Franz, 1853 1. KM. am Stadttheater in Hamburg, nach fünf Jahren Hof-KM. in Stockholm und schließlich 1861—75 erster KM. des Frankfurter Stadttheaters. Neben Kammermusikwerken schrieb auch er in den ersten Jahrzehnten seiner Tätigkeit ansprechende Opern, u. zw.: „Der Geisterthurm", Stgt. 1837; „Die Regenbrüger", Stgt. 1839 u. Mannheim 1840; „Loreley, die Fee am Rhein", 1846[64]).

Heinrich Dorn (1804—1892), Schüler seines Onkels Joh. Friedr. Dorn, L. Bergers, Zelters und B. Kleins, wurde 1828 Th.-KM. in Königsberg, 1829 in Leipzig (wo er bei Brockhaus mit Wagner verkehrte; vgl. Glasenapp, Das Leben R. W.s, I 120 f.), 1832 neben Krebs in Hamburg, bald darauf in Riga, 1843 in Köln (Städt. MD.), 1849 (—69) Hofopern-KM. in Berlin, später Mitglied der Preuß. Akademie der Künste und Professor; trat als Dirigent, Kritiker und Schriftsteller und als Komponist erfolgreicher Opern und — wie fast alle Opernmeister der Zeit — sehr beliebter Lieder hervor. Musikdramatische Werke: 1. „Artaxerxes" (Jugendarbeit); 2. „Die Rolandsknappen", Text v. Komp., Bln. 1826 (Königst. Th.); 3. „Die Bettlerin", Königsberg 1828; 4. „Abu Kara", Leipzig 1831 (unter Leitung des Komp.); 5. „Der Schöffe von Paris", Riga 1838; 6. „Der Banner von England", Riga 1838; Dorns größter Erfolg war (nach der Jahrhundertmitte) 7. die große Oper „Die Nibelungen" (Uraufführung 22. 1. 1854 zu Weimar unter Liszt[65]), die erste musikalische Bewältigung des seit langem allgemein als Operntext befürworteten nationalen Epos, an vielen Stellen durch wahrhaft dramatischen Schwung und vor allem durch eine fortschrittliche Harmonik ausgezeichnet und — trotz Romanze und Kavatine — in manchen Teilen von echter Ausdrucksgewalt; ohne das Mißgeschick, mit Wagner in unfreiwilligen Wettbewerb zu treten, zweifelsohne einer der größten Erfolge der Opernromantik (in Bln. bis 1861 25mal geg.); 8. „Ein Tag in Rußland", Bln. 1856; 9. „Der Botenläufer von Pirna", 1865. — Vgl. auch Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins, Bln. 1861, S. 114 f.

---

[64]) Größere Erfolge als diese Opern erzielten die Alpenszenen „'s letzti Fensterln" (1843) und „3 Jahrln nach'm letzten Fensterln"; ersteres bewies in München solche Zugkraft, daß die beliebten Darsteller Sigl und Mad. Diez es 20 Jahre lanz zusammen spielen konnten! S. Max Zenger, Gesch. d. Münchener Oper, 1923, unter Jahreszahl 1843).

[65]) Vgl. P. Raabe, „Franz Liszt", 1921, I 116.

Der Typus des weltgewandten Musikers der Romantik begegnet in Ferdinand Hiller (1811—85). Nach Studien bei Aloys Schmitt und Vollweiler in seiner Heimatstadt Frankfurt und bei Hummel in Weimar hielt er sich von 1828—35 in Paris auf, wo er mit der Elite des internationalen Musiklebens verkehrte, konzertierte mit Baillot als Beethovenspieler (Pianist), vertrat 1836 in Frankfurt J. N. Scheible in der Leitung des Cäcilienvereins, ging aber 1839 nach Mailand, um dort eine für die Scala auf den Text von Rossi komponierte italienische Oper „Romilda" zur Aufführung zu bringen: das Werk hatte jedoch keinen Erfolg (vgl. AMZ. 41, 271). Als Sohn wohlhabender jüdsicher Eltern war er auf Verdienst nicht sofort angewiesen, lebte in den nächsten Jahren wechselnd in Leipzig und Italien, leitete die Gewandhauskonzerte 1843/44 an Stelle Mendelssohns und brachte in Dresden seine zweite und dritte Oper heraus: „Ein Traum in der Christnacht", 6. IV. 1845, und „Conradin, der letzte Hohenstaufe", 1846. Im Jahre der Uraufführung des „Conradin" erhielt er die Stelle des Städt. KM.s in Düsseldorf, drei Jahre später dieselbe in Köln und leitete dort gleichzeitig das Konservatorium, die Konzertgesellschaft und den Konzertchor (Gürzenichkonzerte) als Vorgänger von Franz Wüllner, dazwischen aber 1851/52 die italienische Oper zu Paris. Neben zahlreicher Kirchen-, Konzert- und Kammermusik schrieb H. nach 1850 noch die Opern: „Der Advokat", Köln 1854; „Die Katakomben"; „Der Deserteur". Bekannt wurde Hiller endlich als Pädagoge und Schriftsteller („Musikalisches und Persönliches", 1876, u. a.).

Im gleichen Jahre wie Hiller geboren, ist Louis Schindelmeißer (gest. 1864), der jüngere Stiefbruder H. Dorns und wie dieser mit Wagner befreundet, der Idealvertreter des „Musikdirektors" im 19. Jhdt. — Ein wechselvolles Leben führte den Schüler von A. B. Marx als Th.-KM. nach Salzburg, Innsbruck, Graz, ans Wiener Kärntnertortheater, an das Deutsche Theater in Pesth, nach Hamburg und Frankfurt a. M.; 1851 endlich wurde er Hof-KM. zu Wiesbaden, und zwei Jahre darauf in Darmstadt. Alle seine Opern sind für die Theater, an denen er wirkte, geschaffen: 1. „Peter v. Szapary", ungar. Nationaloper, Pesth 1839; 2. „Die zehn glücklichen Tage", Wien 1840; 3. „Malvina", Pesth 1841; 4. „Der Rächer", in Oesterreich 1844, ferner in vielen deutschen Städten mit Erfolg geg.; 5. „Mathilde", in Oesterreich 1845 aufgef.; 6. „Melusina", Dstdt. 1869. — Seine Schauspielmusik zu Grillparzers „Der Traum ein Leben" wurde 1837 am Königst. Theater aufgef.; außerdem schrieb er eine Ouverture zu „Uriel Acosta" von Gutzkow, ein Ballett „Diavolina", ein Oratorium „Bonifacius", ein Klarinettenkonzert und ein noch heute gespieltes Quadrupelkonzert für vier Klarinetten und bearbeitete Beethovens „Sonate pathétique" für Orchester. Für die Operngeschichte bedeutend ist Schindelmeißer auch durch seine Aufführungen von „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Wiesbaden und Darmstadt.

Ein seßhafteres, aber künstlerisch nicht minder bedeutendes Leben führte der gleichaltrige K. G. Wilhelm Taubert (1811—1891). Als Pianist von L. Berger und kompositorisch von B. Klein ausgebildet, trieb er in Berlin auch Universitätsstudien, wurde aber 20jährig bereits Leiter der Hofkonzerte, 1842 Dirigent der Kgl. Kapelle (Oper u. Konzert) und 1869 Oberkapellmeister; 1875 wurde er außerdem Vorsitzender der musikal. Sektion der Preuß. Akademie der Künste. In seinem ersten Bühnenwerk, der einaktigen kom. Oper „Die Kirmeß", Bln. 1832, verband er sich mit dem Textdichter Eduard Devrient, der hier ebenfalls sein Debut in der Opernkunst feierte. Tauberts weitere Opern sind: 2. „Der Zigeuner", 1834; 3. „Marquis und Dieb", Bln. 1842; 4. „Der gestiefelte Kater" (Märchenoper nach Tieck, unter Verwendung bekannter Melodien), Bln. 1844; 5. „Blaubart" (Märchenoper nach Tieck)[66];

[66]) Vgl. L. Schmidt, „Zur Geschichte der deutschen Märchenoper", Halle, 1895, S. 55 f.

Bln. 1845; 6. „Joggeli", Bln. 1853; 7. „Macbeth" (n. Shakespeare), Bln. 1857; 8. „Cäsario" (Nach „Was Ihr wollt"), Bln. 1874. Ein drittes Shakespeare-Werk, die Musik zum „Sturm", trug ihm nicht mindere Anerkennung ein als seine berühmte Musik zu Euripides „Medea", Bln. 1844; schließlich ist noch eine Musik zu Devrients Schauspiel „Das graue Männlein" (Bln. 1834) und ein Festspiel zur 100jähr. Feier der Einweihung des Berliner Opernhauses (1842) zu nennen. Außerhalb des bühnenmusikalischen Schaffens schrieb Taubert beliebte Orchester-, Chor- und Kammermusik, Klavierwerke und Lieder („Der Vogel im Walde").

Ebenfalls Berliner und in der preußischen Hauptstadt Schüler von Zelter und Moritz Ganz (Cello) war Julius Rietz (1812—77). Seine Dirigentenlaufbahn begann er 22jährig neben Mendelssohn als 2. KM. an Immermanns Theater in Düsseldorf, rückte zum 1. KM. und städt. MD. auf und wurde 1847 KM. am Leipziger Stadttheater und Dirigent der Singakademie, 1848 Leiter der Gewandhauskonzerte und Lehrer für Komposition am Konservatorium. 1860 trat er zur sächsischen Hofbühne über und wurde Reißigers Nachfolger als Hof-KM. in Dresden (1874 GMD.). In seiner Heimatstadt kam im Königstädtischen Theater 1833 seine Musik zu Holteys „Lorbeerbaum und Bettelstab" zur Aufführung; in seiner Düsseldorfer Stellung hatte er schon vor Taubert 1835 eine Blaubart-Oper zur Aufführung gebracht. Im Jahre darauf entstand das Opernfragment Faust/Hexenküche, in das Jahr 1839 fallen die beiden einaktigen Singspiele „Jery und Bätely" und „Das Mädchen aus der Fremde" (geg. in Düsseldorf anläßl. der Krönung Friedrich Wilhelms IV.). 1840 kam daselbst seine Schauspielmusik zu „Macbeth" auf die Bühne, 1850 in Leipzig die Oper „Der Korsar", in Weimar endlich 1859 eine kleine einaktige Oper „Georg Neumark und die Gambe". (Vgl. AMZ., 1864, Nr. 24.). Größeren Ruf als durch seine Opern hat R. durch seine Ouvertüren und Instrumentalkonzerte, seine Kirchen- und Kammermusik, sowie als Musikpädagoge und durch die Redigierung der Ges.-Ausg. der Werke Mendelssohns erlangt.

Im Dienste der Weimarischen Musikkultur verbrachte Karl Stör sein Leben (geb. 1814). Er war Schüler von Götze und Lobe in Weimar, wurde 1837 das. Hofmusiker, 1851 Großherzogl. MD. neben Liszt und 1868 Hof-KM. Eine Oper „Die Flucht" wurde hier 1843 aufgeführt; bekannter wurde Stör durch seine „Symphonischen Tonbilder" über das „Lied von der Glocke" (Schiller) und durch die Ouvertüre „Im Thüringer Walde". 1865 dirigierte er in Weimar die Uraufführung der Oper „Cid" von P. Cornelius.

In Weimar geboren und gleich Stör Schüler von Lobe war Gustav Schmidt (1816—82). Er wurde Theaterkapellmeister in Brünn, Würzburg, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Mainz und Leipzig, 1876 hessischer Hof-KM. in Darmstadt und genoß als Dirigent sowohl wie als Komponist seiner ersten Oper „Prinz Eugen" (Frankfurt a. M., 1847) hohes Ansehen; die Oper wurde dank der volkstümlichen Handlung und der graziösen Nummernmusik mit leichten Anklängen an die Schule der opera comique mehrfach aufgeführt. Seine weiteren Opern sind: „Weibertreue oder Kaiser Konrad vor Weinsberg" und (nach dem von Flotow schon in Angriff genommenen, aber wieder aufgegebenen Libretto von Charl. Birch-Pfeiffer) „La Réole". Schmidt schrieb ferner die Operette „Alibi", eine Schauspielmusik zu Werners „Luther" und Lieder für Männerchor.

Heinrich Esser (1818—72) [67], Schüler von Franz Lachner und Simon Sechter, begann seine Laufbahn 20jährig als Konzertmeister in Mannheim,

[67]) Vgl. Edgar Istel: Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels, Berlin u. Lpzg. 1902 (aus Briefen Essers an den Mainzer Musikverleger F. Schott); Ed. Hanslick, Suite, 1884, S. 52 f.

rückte dort zum Th-KM. auf, wurde 1842 Dirigent der Liedertafel in Mainz, 1847 aber KM. am Kärntnertortheater und 1857 Hofopern-KM. in Wien. In Mainz gab Esser dem nur sechs Jahre jüngeren Peter Cornelius Kompositionsunterricht (Istel, a.a.O. S. 6) und schrieb hier nach dem bereits in Mannheim komponierten „Silas" (1839) seine beiden erfolgreichen komischen Opern „Thomas Riquiqui", Aachen und Frankfurt 1843, und „Die zwei Prinzen", München 1845 (Vgl. Zenger, Gesch. der Münchener Oper, S. 314), beide nach dem Französischen. Beide Werke zeichnen sich, abgesehen von ihren gefälligen Texten, durch eine im Zeitalter der kontrapunktfeindlichen Romantik besonders angenehm auffallende Beherrschung der Kompositionstechnik (speziell der thematischen Arbeit in den Ouvertüren!) und durch die wohlklingende frische Melodik aus, die sie, trotz macher mit den französischen Stoffen eingeschlichener Wendungen der opera comique, als instruktive Beispiele der zeitüblichen Nummernoper der Romantik erscheinen lassen. Innerlich gereift stand Esser davon ab, weitere Opern zu schreiben, — ja, er verzichtete selbst in seiner dominierenden Wiener Stellung darauf, die bisherigen aufzuführen. „Zu bescheiden, um diese Jugendopern für etwas Besonderes zu halten, war er zugleich zu stolz, um sich mit einem bloßen Achtungserfolg zu begnügen." (Hanslick, a.a.O., S. 53). Sein weiteres Schaffen galt dem Liede und der Orchesterkomposition; mit den beiden in glänzendem polyphonem Stil geschriebenen Orchestersuiten, dem Männerchorwerk mit Orchester „Mahomeds Gesang", der Vertonung der Uhlandschen Ballade „Des Sängers Fluch" und vielen Liederheften errang er allgemeine Anerkennung, die beiden Suiten zeigen ihn, wie schon seine Opern, im Gegensatze zur Mehrzahl der romantischen Komponisten als vortrefflichen Meister des Kontrapunkts und der Formbeherrschung und stellen Esser als Instrumentalkomponisten unmittelbar neben seinen Lehrer Lachner und neben Reißiger. Als außerordentliche Persönlichkeit wie als Dirigent und musikalische Autorität erfreute sich Esser in Wien größter Anerkennung (vgl. Hanslick, S. 52/53). Versagte er sich das eigene bühnenmusikalische Schaffen, so blieb er doch stets weiter um die Oper bemüht: die Einstudierung des „Lohengrin" zur Wiener Erstaufführung 1858 lag in seinen Händen und mehrere Arrangements beliebter Opern stammen von ihm. — Selbst als Hofkapellmeister und Dirigent der Philharmonischen Konzerte, war er, wie so mancher seiner Kollegen, mit seiner Familie vor materiellen Sorgen nicht gesichert und mußte zu diesem Auskunftsmittel greifen (Istel, a.a.O., S. 8).

Das Wirken der letztgenannten Männer der Generation um und nach Wagner weist bereits in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. So ist auch Chr. Louis Heinrich Köhler (1820—86) hauptsächlich durch seine seit 1856 erschienenen musiktheoretischen und -pädagogischen Arbeiten, vor allem zur Technik des Klavierspiels, bekannt geworden. Nach frühen Studien in der Heimatstadt Braunschweig noch 1839—43 in Wien als Pianist durch v. Bocklet, als Komponist durch Sechter und Seyfried ausgebildet, wurde Köhler Theater-KM. in Marienburg, Elbing und Königsberg und brachte um diese Zeit seine drei Opern „Prinz und Maler" (Wien 1844) und in seiner Heimatstadt „Maria Dolores" (1844) und „Gil Blas von Santillana" (1845) auf die Bühne. Die zweite dieser Opern wurde wiederholt aufgeführt; „Spohr hörte sie und munterte den Komponisten zu fernerem Streben auf" (siehe Bernsdorf-Schladebach, Universallexikon der Tonkunst); die letzte jedoch hielt Köhler selbst zurück, „weil er zu fühlen glaubte, daß eine Epoche der Opernreform nahe bevorstehe, in der eine hervorragende Komponistenrolle zu spielen ihm nicht beschieden sei" (Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon). Er wirkte nun von 1847 ab in Königsberg als Dirigent des Sängervereins, Klavierpädagoge, Rezensent und Schriftsteller — ähnlich wie Esser entsagte er dem bühnen-musikalischen Schaffen unter dem Eindrucke von

Wagners überragender Persönlichkeit und diente selbstlos (wie Esser und andere durch die Aufführung der Wagnerschen Werke), angeregt durch die Schrift „Oper und Drama", mit der geschickt geschriebenen Arbeit „Die Melodie der Sprache und ihre Anwendung besonders auf das Lied und die Oper" (1853) der Verbreitung der Wagnerschen Theorie einer neuen Kunst.

Zu diesen repräsentativen Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens gesellt sich eine Reihe weiterer tüchtiger Künstler, die an den verschiedensten Orten des deutschen Sprachgebietes wirkten und, ohne selbst zu ihrer Zeit mit ihrer Person im Wettkampf der europäischen Musiknationen hervorzutreten, die hohe und schwere Aufgabe bewältigten, die deutsche Musikkultur auf zuweilen weit vorgeschobenem Posten zu verteidigen, mit den bescheidensten Mitteln unter drückenden äußeren Umständen die deutsche Kunst „rein und wahr" zu erhalten. Ihre Namen sind zum größten Teil verweht, Nachricht über ihr Leben und Wirken nur spärlich vorhanden; mancher ihrer Opernpläne mag nicht einmal den Zeitgenossen bekannt geworden sein. In ihrer Gesamtheit aber bilden sie die tragende Schicht für die höher entwickelte Kunst, wie sie in den größeren Städten als den Kristallisationspunkten des geistigen Lebens zutage trat. Ihre Lebenstätigkeit gibt den Maßstab und Rahmen für die oft behandelten Lebenseinzelheiten eines Reißiger oder Lachner, Spohr oder Marschner; von dem Standpunkt des Durchschnitts der von ihnen geschaffenen Opern aus die noch heute bekannten Werke zu beurteilen, ist für deren Verständnis häufig wichtiger als der Vergleich mit dem Operntheater anderer Nationen.

Eine erste Gruppe dieser Meister wirkte, den Vorgenannten gleich, zu ihrem Teil mit an dem Mosaikgefüge und lebendigen Austausch des deutschen Operntheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, während eine zweite, mehr in seßhafter Tätigkeit, hauptsächlich dem Musikleben einzelner Städte diente.

Gottlob Benedikt Bierey (1772—1840), als Musikdirektor reisender Operntruppen noch zu erwähnen, wird in der Musikgeschichte hier und da noch als Komponist von romantischen Singspielen, Operetten und Possen genannt. (Er schrieb im ganzen 26 Operetten: „Der Schlaftrunk", 1795, „Der Zauberhain", 1799, III. Teil zu Ferd. Kauers berühmter romant. kom. Oper „Das Donauweibchen", „Der Zahltag", 1806, „Der Ueberfall", 1809, „Die Gemsenjäger", „Die Herberge bei Parma", „Die Pantoffeln", Pyramus und Thisbe", „Die Opferhandlung u. a. m.). Bierey wirkte von 1810—24 als KM., von 1824—28 als Theaterpächter in Breslau. Die größeren komischen und ernsten romantischen Opern des ehemaligen Schülers Chr. E. Weinligs d. Ae. bilden mit den Werken der Wiener Mozartnachfolger und denen des Berliners Blum die Brücke von dem Singspiel des ausgehenden 18. Jhs. zur romantischen deutschen Oper; es sind „Das Blumenmädchen", Breslau 1802, „Klara, Herzogin von Bretannien", Lpz. 1803, „Rosette, die Schweizer Schäferin", Lpz. 1806, „Wladimir Fürst von Nowgorod" (unter dem Einfluß der Cherubinischen Musik entstanden), Wien 1807, „Almazinde" 1813; eine Schauspielmusik zu „Heinrich der IV. vor Paris" (Drama nach dem Englischen) kam in Berlin 1829 zur Aufführung. Vgl. den Nekrolog der AMZ. 42, 506 und die anonyme „Denkschrift zur Erinnerung an B.", Breslau 1841.

Eine auffällige Erscheinung als vielseitiger und weit herumgekommener Musiker ist der Regensburger Organistensohn Joseph Braun (geb.

1787). Er war „ein geschickter Klavier- und Cellospieler" (s. Fétis, Biographie . .), wirkte als MD. verschiedener Operngesellschaften in Königsberg, Danzig, Bremen und Lübeck, brachte in Königsberg 1824 die Zauberoper „Drei Wünsche" („Der Prüfungstraum") auf die Bühne, trat 1826 in Berlin als Violoncellist auf, wurde später Opern-KM. in Philadelphia, New York und Baltimore, um sich endlich in Bremen niederzulassen. Zwei weitere Opern singspielmäßigen Gepräges tragen die Namen „Der Kosak und der Freiwillige" und „Die lange Nase".

Den Weg vom Violinisten zum Th.-KM. fand Joseph Essborn, der Vater der berühmten Sängerin Natalie Eschborn (gen. Frassini, später Frau v. Grünhof, Uebersetzerin von Verdis „Traviata"!). 1830 finden wir ihn als Konzertmeister in Mannheim, 1842 als MD. in Köln, später in gleicher Eigenschaft in Hamburg, in Aachen kam 1847 seine Oper „Der Bastard oder das Stiergefecht" zur Aufführung.

Der Komponist einer deutsch-romantischen Oper über den Tiroler Freiheitshelden „Andreas Hofer" (Text v. Held), Wilhelm Kirchhoff, war seit 1838 in Breslau, seit 1847 in Ulm, wo die Oper am 17. 12. 1847 auf die Bühne kam, KM.; er wurde später Direktor der Hofkapelle zu Sondershausen und dort als solcher pensioniert.

Carl Gustav Kupsch, geb. 1807 in Berlin, hatte hier seine musikalische Ausbildung bei den besten Lehrern genossen: Zelter unterwies ihn in Generalbaß und Komposition, L. Berger im Klavierspiel, Benelli im Gesang, E. Rietz im Violin- und W. Bach im Orgelspiel. Als KM. war Kupsch in Lübeck, später in Rotterdam tätig; unter seinen Kompositionen finden sich drei bühnendramatische Werke: eine Oper „Fridolin", und Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken zu „Wallensteins Tod" und zu einer Zauberpantomime „Der Zauberkessel"; letztere Arbeit war auf Auftrag für Leipzig geschrieben und ging nach der Uraufführung durch den Komponisten (1831) auch über andere deutschen Bühnen. (Vgl. Bernsdorf-Schladebach II 686, Ledebur S. 311, Fétis.)

Einer der vielen vergessenen KM. der Wiener Oper, Ludwig Wilhelm Reuling (1802—1879), ein Schüler Seyfrieds, schrieb in den Jahren 1832—1849 achtunddreißig Operetten, 17 Ballette und die Opern „Alfred der Große" (1840) und „Der Kobold", von denen die meisten am Kärntnertor- und am Josephstädter Theater in Wien zur Aufführung kamen. „Alfred war eine Kapellmeisteroper im Zeitgeschmack, fand aber eine günstige Aufnahme beim Publikum" (AMZ. 42, 930.)

Gleichfalls Wiener Theater-KM. (Theater a. d. W.) und Singspiel-, Pantomimen- und Opernkomponist war Philipp Jacob Riotte (1776—1853). Von seinen mehr als 50 Bühnenwerken sind zu nennen die Opern „Euphenia von Avogara", „Nureddin, Prinz von Persien" (Prag 1823) und „Der Sturm" (Brünn 1834); ferner die Musik zu Raimunds Zauberspiel „Moisasurs Zauberfluch" (vgl. Raimund, Gesänge der Märchendramen, S. 137 f.), die Singspiele „Mozarts Zauberflöte" (Prag 1820) und „Die Lieb' in der Stadt" (Wien 1834). Außerhalb der Bühne war Riotte vornehmlich als Kammermusik-Komponist tätig.

Der Kapellmeistertätigkeit Georg Vincent Röders (1780—1848) verdanken neben mehreren Schauspielmusiken seine vier Opern ihr Entstehen: in Würzburg, wo er von 1805 bis 1814 als KM. und Operndirektor gewirkt hatte, brachte er „Hermann und Thusnelda" (1815), „Der Verräter" („Alte Liebe rostet nicht", 1816), „Das Gespenst" (1818) zur Aufführung, in München als MD. an der Hofoper (seit 1837) die große Oper „Die Schweden in Prag" (1842). 1830 war Röder MD. in Augsburg geworden; gegen 1845 erhielt er die Stelle eines Kapellmusikdirektors in Altötting; das Hauptfeld seines Schaffens war die Kirchenmusik.

Eine sonderbare Laufbahn hatte Georg Abraham Schneider hinter sich, bevor er zur Oper kam: geb. 1770 in Darmstadt, wurde er anfangs Militärmusiker (Oboist) in einem hessischen Regiment, später Hofmusiker (Hornist) in Schwerin und Rheinsberg und endlich in Berlin. In der preuß. Hauptstadt entfaltete er eine rührige Tätigkeit, begründete Abonnementskonzerte, war zwei Jahre lang (1814—1816) als Theater-KM. nach Reval beurlaubt und wurde 1820 gleichzeitig KM. der Hofoper und — Musikmeister der Garderegimenter. Neben einer Reihe von Kompositionen für Blasinstrumente schrieb Schneider Orchester- und Bühnenmusiken, darunter die Opern „Das entschlossene Mädchen", „Der Orakelspruch", „Die Verschworenen", „Der Traum" und „Der Wehrwolf", das Singspiel „Aucassin und Nicolette" u. a. — Vgl. Ledebur S. 513 f.

Christian Friedrich Johann Girschner (1794—1860) wurde 1820 Organist und später Mitarbeiter von Logier in Berlin, und brachte hier im Königstädt. Theater 1830 „Undine" (über die Aufführungsgeschichte s. AMZ. 39, 1837) und „Die drei Schulmeister" (1834) zur Aufführung; ferner schrieb er „Der Vetter aus Bremen" (nach Körners Lustspiel). 1835 wurde Girschner Professor für Klavierspiel in Potsdam, zwei Jahre darauf MD. in Danzig, wo er seine Musik zum Melodrama „Die Galeerensklaven" aufführte, 1838 MD. in Jena, 1839 in Aachen; hier kam seine kom. Oper „Schuß und Kuß" auf die Bühne. G. starb als Professor für Klavierspiel und Organist in Brüssel.

Eduard Tauwitz (1812—1894) war Th.-KM. in Wilna, Riga, Breslau und Prag und brachte an seinen Theatern zur Darstellung: „Trilby" (Wilna 1839), „Schmolke und Bakel" (Riga 1841), „Bramante" (Riga 1844) und „Helenas letzter Tag" (Prag 1848); eine letzte Oper „Dornröschen" entstand um 1850.

Friedrich Wilhelm Telle (1798—1862), Schüler von Cherubini in Paris, war 1825 MD. am Magdeburger Theater (s. Biedenfeld a. a. O. S. 185) und brachte an verschiedenen deutschen Bühnen die folgenden Werke zu Gehör: „Das Schützenfest" (Sgspl.) 1820 in seiner Heimatstadt Berlin am Königst. Theater und das. 1824 zwei Schauspielmusiken „Therese oder die Waise aus Genf" (Angely) und zu einer Lokalposse „Die Abenteuer auf dem Weihnachtsmarkt"; die 3 Opern „Rafaél Zambular", Aachen 1831, München und Berlin 1852; „Sarah oder die Waise von Glincoe", Nürnberg 1840, Kiel 1844, Berlin 1852; „Das blaue Barett" (Wien 1835); endlich eine Operette „Die lebenden Blumen" 1853 am Friedr.-Wilhelm-Städt. Th. in Berlin.

Als Lieder- und Chorkomponist und Schriftsteller machte sich Friedrich Hieronymus Truhn (1811—1886) einen Namen. Ausgebildet durch B. Klein, Dehn und Mendelssohn, wurde er Th.-KM. in Danzig, 1848—1852 MD. in seiner Heimatstadt Elbing und lebte später in Berlin, wo er 1833 seine Operette „Der vierjährige Posten", 1835 die Oper „Trilby" aufgeführt hatte. Er schrieb noch ein Melodrama „Kleopatra" (1853).

Die Reihe dieser rührigen Pioniere der romantischen Opernmusik schließt sich mit dem Klaviervirtuosen Wilhelm Würfel (1791—1852), der 1826 MD. am Kärntnertortheater wurde und neben einer Reihe von Klavierwerken die Opern „Rübezahl" (Prag 1824) und „Der Rotmantel" (Wien 1832) auf die Bretter brachte. Was Biedenfeld (a. a. O. S. 144), über ihn berichtet, gilt mutatis mutandis von allen seinen Mitkämpfern um das musikalisch-dramatische Ideal: „Die Journale wußten damals von ihm und seinen Werken außerordentlich viel Schönes zu erzählen. Seine Instrumentalkompositionen enthalten auch in der Tat manches Vortreffliche, eine gewisse wohltuende Frische und Eigentümlichkeit, aber seine beiden komischen Opern . . . wovon die erstere momentane Sensation und Hoffnung erregte, erscheinen für den Sänger nicht dankbar und lebendig genug, ver-

raten trotz mancher netten Melodie zu viel Absichtlichkeit und bilden daher ein etwas frostiges Ganzes, was wohl einen Achtungsbeifall erringen, aber keine besondere Lust zum Wiederhören erwecken kann.

„Kapellmeisteropern" von fast ausschließlich rein lokaler Bedeutung schrieben noch die folgenden Städtischen Musikdirektoren und Theaterdirigenten Deutschlands:

in *Altona:* Kressner, MD. am Theater, „Der Flüchtling", kom. Oper, geg. vor 1845;

in *Berlin:* Carl Anton Eckert, Schüler Zelters, Rungenhagens, Mendelssohns, später Opern-KM. in Wien und Hof-KM. in Stuttgart und Berlin: „Das Fischermädchen", 1830; „Käthchen von Nürnberg", 1837; „Der Charlatan", 1840, „Wilhelm von Oranien", 1846; „Der Laborant". Vincenz Kugler, 1833—1847 erster MD. am Königstädt. Theater: „Der Wahn und seine Schrecken" und „Das Haus Anglade" (Melodramen) u. a. m.;

in *Braunschweig:* KM. Georg Müller: „Pinto di Porto" (Text von W. Griepenkerl), gegen 1840;

in *Bremen:* MD. Johann Baptist Hagen: „Hinko", 1845;

in *Breslau:* Gustav Adolf Heinze (1820—1904), 2. KM. am Stadttheater (1844), später KM. der deutschen Oper zu Amsterdam: „Lorelei" („Die Nymphe des Rheines"), Breslau 1846; „Die Ruinen von Tharandt", Breslau 1847; Eugen Seidelmann (1806—1864), Th.-KM. und MD.: „Virginie", 1839; „Das Fest zu Kenilworth", 1843;

in *Dessau:* Friedrich Lux (1820—1895), seit 1841 MD. des verpachteten Hoftheaters, von 1851—1877 KM. am Stadttheater in Mainz: „Das Käthchen von Heilbronn", 1846, „Rosamunde", 1849;

in *Königsberg:* MD. August Pabst (1811—1885): Der Kastellan von Krakau, Kgsbg. 1846; Unser Johann, Volksoper, Kgsbg. 1848; Die letzten Tage von Pompeji, Dresden 1851; Die Langobarden (nicht geg.). Pabst starb als Konservatoriumsdirektor in Riga. — Eduard Sobolewski (1808—1872): Velleda, 1836; Salvator Rosa, 1848;

in *Landsberg a. d. W.:* MD. Franz Adolf Succo (1801—1879): Lodoiska (Loisetta), 1849;

in *München:* Franz Xaver Pentenrieder (1813—1867), Konzert-KM. und Organist am Hofe, Korrepetitor am Hoftheater: „Die Nacht zu Paluzzi", 1840 (auch an anderen Bühnen gegeben), „Das Haus ist zu verkaufen", 1846 (Sgspl.);

in *Riga:* Th.-KM. u. MD. Schrameck (vorher in Bremen tätig): Das Brautfest auf Oliva, vor 1847; Der Nachtwächter, 1848; Die beiden Testamente, 1849; ferner die Operette „Die Hütte bei Moskau";

in *Rostock:* MD. Wilhelm Alsdorf (geb. um 1804): „Die Wiedertäufer" (Johann von Leyden; über dasselbe Thema wie Meyerbeers „Prophet"!), Rostock und Greifswald 1839; „Der vierjährige Posten"; „Die Revue"; „Der Kosak und der Freiwillige";

in *Schwerin:* Heinrich Mühlenbruch (1803—1887), Schüler Spohrs, 1824—1830 1. Violinist am Königstädt. Theater, 1832 Konzertmeister in Bremen, 1841—1856 MD. in Schwerin als Vorgänger von Georg Alois Schmitt: „Merope", gr. Oper v. Plüntz, 1846. (Vgl. Cl. Meyer, Gesch. d. Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913, S. 201);

in *Sondershausen:* KM. F. Müller: „Voltaire", vor 1845;

in *Weimar:* Joh. Nic. Conr. Götze (1791—1861), Korrepetitor und MD. am Hoftheater: „Der Zwiebelmarkt", 1819; Alexander in Persien, 1819; „Das Orakel", 1822; „Der Gallego", 1834;

in *Wien:* Joseph Netzer (1808–1864), KM. am Leipziger Stadttheater neben Lortzing, 1845/46 dessen Vorgänger am Theater a. d. Wien: „Die Belagerung von Gotenburg", 1839; „Mara", 1841; „Die Eroberung von Granada", 1844; „Die seltene Hochzeit", 1846; „Die Königin von Kastilien", 1847; ferner die Singspiel- und Operettenkomponisten M. Hebenstreit (geb. um 1812, MD. am Leopoldstädter Th.; „Das Zauberdiadem", 1836 u. a.), Adolph Müller (1802—1886; KM. am Th. a. d. W.; „Die schwarze Frau", „Seraphine", „Asträa" u. a.), Wenzel Müller (1767—1835; vgl. W. Krone, „W. M.", Diss. Berlin 1906) und Franz Volkert (1767—1845; KM. am Leopoldstädter Theater; „Hans Heiling", 1847 usf.; vgl. Fétis).

3. Die Wanderbühnen.

Stellten neben den Hofbühnen die Stadt- und Privattheater bereits eine bunte Vielheit der Mischung dar, so zeigt sich vollends eine letzte, tiefste Schicht als wunderliches Kaleidoskop: es sind die zahlreichen Wanderbühnen, das Proletariat der damaligen Theaterkunst, materiell meist in keiner Weise fundiert und mit ständigem Fiasko kämpfend. Die Oper mußte hier natürlich meistens ausfallen, und der Spielplan beschränkte sich auf Schauspiel und Posse. Wo eine Opernwiedergabe dennoch ermöglicht wurde, vermochte sie der Fortbildung oder auch nur Pflege der Kunst kaum in irgendeiner Weise förderlich zu werden[68]) — durch ihre verhältnismäßig große Zahl freilich mochten sie immerhin eine gewisse Rolle spielen[69]).

Die ehemals so bedeutende Rolle der Döbbelin'schen, Koch'schen, Schönemann'schen und Seconda'schen Wandergesellschaften besonders in der Geschichte des deutschen Singspiels ist in der Romantik völlig ausgespielt. Es ist bemerkenswert, daß sie und die ihnen ebenbürtigen Truppen um die Wende des 18. Jahrhunderts durch Umwandlung und Neugründung zu stehenden Bühnen und zum Grundstock neu begründeter Hof- und Stadttheater wurden.

Kochs Truppe, für die Hiller und Weiße in den 1760er Jahren ihre Deutschen Singspiele geschrieben hatten, war bereits 1771 zum stehenden Theater in Berlin geworden. Die Theatergesellschaft Theophil Döbbelins, die zehn Jahre lang ein ungesichertes Dasein im Theater in der Behrenstraße zu Berlin geführt hatte, erhielt von 1786 ab eine jährliche Unterstützung von 6000 Thalern und spielte von da ab in dem bisher nur für die französische Komödie bestimmten Hause am Gensdarmenmarkt, dem nunmehrigen „Königlichen Nationaltheater". Secondas Künstler waren als „Privilegirte deutsche Hofschauspieler" mit einer staatlichen Unterstützung durch den sächsischen Hof weit über den Durchschnitt der sonstigen Wandertruppe hinausgehoben (vgl. Küstner, Taschenbuch S. 33). Die Theater von Hannover, Mainz und anderen Städten gingen aus Wanderbühnen hervor.

---

[68]) Weber berichtet 1810 aus Baden-Baden von Opernvorstellungen der Dengler'schen Schauspieltruppe aus Freiburg, daß mit „ungefähr 3½ Mann im Orchester" Don Juan, Das Opferfest und Lodoiska aufgeführt worden sei! Vgl. G. Kaiser, Sämtl. Schrftn. v. C. M. v. W., S. 417.

[69]) Paldamus gibt 1857 die Zahl der reisenden Gesellschaften in Deutschland mit 67 an, von denen nur 20 pekuniär einigermaßen gesichert seien (a.a.O., S. 99); im ganzen nennt er sie den „Schandfleck des deutschen Theaters" (S. 109). Küstner nennt (1857, a.a.O.) folgende Gesamtzahlen für das deutsche Theater: 23 Hofbühnen, 100 städtische und ständische Theater und etwa 77 reisende Gesellschaften.

So darf es nicht wundernehmen, daß vereinzelt noch hochangesehene Künstler der deutschen Romantik bis in die Jahre der Befreiungskriege als Orchesterdirigenten wandernder Truppen tätig waren. Bernhard Anselm Weber war von 1787 bis 1790 Musikdirektor der Großmann'schen Gesellschaft in Hannover gewesen. Bierey hatte seine Laufbahn als Musikdirektor der Operntruppen Voigt, Döbbelin und Seconda begonnen und erhielt nach dem Wiener Erfolg seiner Oper „Wladimir" (1807) den Posten des Theaterkapellmeisters am Breslauer Stadttheater als Nachfolger C. M. v. Webers — und selbst dem Berliner Kammergerichtsrat E. T. A. Hoffmann wagte bei seiner Anstellung (1816) niemand einen Vorwurf aus seiner vergangenen Tätigkeit als Kapellmeister der Seconda'schen Truppe in Leipzig und Dresden (1813/14) zu machen.

4. Die Komponisten deutscher Opern außerhalb des Operndirigentenberufs.

„Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken."
(Schumann, Brief an Koßmaly.)

Die deutsche Oper galt wohl dem ganzen romantischen Musikergeschlecht als der Gipfel des in ihrer Kunst Erreichbaren. Die bedeutendsten Meister der Epoche verbrachten ihr Leben nahezu ausschließlich im Berufsdienst der Opernpflege; fast alle ihre Kollegen aber, ob sie als Instrumental- oder Liedkomponisten, als Solisten, Pädagogen, Theoretiker oder Schriftsteller wirkten, wandten sich mindestens gelegentlich einmal dem Opernideal zu.

Mozart als universalster Musiker aller Zeiten hatte die Oper neben und mit den übrigen Gattungen seiner Kunst gepflegt; Beethovens Größe ging dem lauten Opernbetrieb aus dem Wege; Schuberts kurzes Leben verging in rastlosem Schaffen meist fern vom Theaterlärm; Schumann, gleich ihm still und in sich gekehrt, gab der Welt, neben Opernrezensionen, wie Beethoven nur ein vollendetes Opernwerk. Aehnlich hielten es auch die übrigen Träger der deutschen romantischen Musikkultur.

Joseph Dessauer (1798—1876), von Tomaschek und Dionys Weber in Prag und H. Friedrich in der Komposition und im Klavierspiel ausgebildet, schrieb neben bekannten Liedern, Ouvertüren und Kammermusik die Opern: 1. „Lidwina", Prag 1836; 2. „Der Besuch in St. Cyr", Dresden und Wien 1838; 3. „Paquita", Wien 1851; 4. „Domingo", Prag 1860; 5. „Oberon" (nicht aufgef.).

Justus Joh. Friedrich Dotzauer (1773—1860), Schüler von Kriegck und Bernh. Romberg, Mitglied der Hofkapellen zu Meiningen und Dresden und weitberühmt als Violoncellist, komponierte außer Konzert- und Studienwerken für sein Instrument, Symphonien, Konzertouvertüren und Messen eine 1840 in Dresden mit Beifall gegebene Oper „Graziosa" (n. Körner).

Unter den Werken Traugott Maximilian Eberweins (1775—1831), fürstlichen Kapellmeisters zu Rudolstadt finden sich neben Operetten die Opern „Das befreite Jerusalem" (T. v. Frhr. v. Lichtenstein),

„Ferdusi" und „Das goldene Netz" (1827), unter denen seines jüngeren Bruders, des Kammervirtuosen Carl Eberwein in Weimar die Opern „Der Graf von Gleichen", Weimar 1824, „Der Kaufmann von Orvieto" (1845) und „Der Rotmantel" („Des Reichen Sohn aus Bremen"), Weimar 1845, das Liederspiel „Die Heerschau", Weimar um 1820, das Singspiel „Das Liebhaberkonzert", das Monodram von Goethe „Proserpina" und eine Musik zu Holteis „Leonore" (Ldrspl., Weimar 1844).

Zwei Opern „Cantemira" (Karlsruhe 1819) und „Omar und Leila" (das. 1823) setzte der Konzertmeister der Karlsruher Hofkapelle und bekannte Kammermusikkomponist Friedrich Ernst Fesca (1789—1826) in Musik; sein Sohn Ernst Alexander (1820—49), in Berlin von Rungenhagen, A. W. Bach und Jul. Schneider in der Komposition, von Taubert im Klavierspiel unterrichtet, schrieb eine Oper im französischen Stil „Marietta" (Karlsruhe 1838), und danach „Die Franzosen in Spanien" (das. 1841), „Der Troubadour", Braunschweig 1847, und „Ulrich von Hutten" (op. posth., Braunschweig 1849).

Ferdinand Gumberts (1818—1896, Berlin) Bühnenwerke sind, dem ursprünglichen Sängerberuf und der ausgesprochenen Liedbegabung des Komponisten entsprechend, durchweg eingängige Liederspiele; vgl. Abschn. „Opernlied". Für die Operngeschichte bedeutend sind Gumberts Uebersetzungen französischer Libretti (Meyerbeer: „Die Afrikanerin"; Delibes: „Der König hat's gesagt"; Tomas: „Mignon").

Johann Wenzeslaus Kalliwoda (1801—66), am Prager Konservatorium bei D. Weber und Pixis ausgebildet und drei Jahrzehnte lang Kapellmeister zu Donaueschingen, komponierte neben Violin- und Orchesterwerken zwei Opern von F. Kind: „Die Braut von Matavai" (Wien. 1840er Jahre) und „Blanda" (Prag 1847).

Der Oper wandte sich auch der seit 1820 als Universitätsdirektor in Berlin wirkende Komponist bekannter Kirchenmusikwerke und Oratorien Bernhard Klein (1793—1832) zu; im Manuskript sind erhalten „Dido" (1823), „Ariadne" (1825), „Irene" (Fragment) und eine Bühnenmusik zu „Erdennacht" von Raupach.

Die Bühnenwerke des beliebten Liederkomponisten und späteren Hofkapellmeisters in Stuttgart Friedrich Wilhelm Kücken (1810—1882) sind: „Die Flucht nach der Schweiz", Berlin 1839, und die in französischem Stil geschriebene komische Oper „Der Prätendent" (Paris 1843 und Stuttgart 1847), wohl eine Frucht seiner Studien bei Halévy.

Die fünf Opern Johann Christian Lobes (1797—1881) kamen sämtlich in seiner Vaterstadt Weimar zur Aufführung, und zwar: 1. „Wittekind", 1821; 2. „Die Flibustier", 1831; 3. „Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick", 1833; 4. „Der rote Domino", 1837; 5. „König und Pächter", 1846. Lobe war ursprünglich Flötist und Bratschist, später Musikpädagoge in Leipzig. Eine kleine einaktige Jugendoper „Der Käfig" kam ebenfalls in Weimar 1821 auf die Bühne.

Karl Löwe (1796—1869), der große deutsche Meister der Ballade und des Oratoriums, hatte als Opernkomponist nur einmal Erfolg. Seine komische orientalische Oper „Die drei Wünsche" (Raupach) wurde in Berlin 1834 dreimal aufgeführt; die übrigen vier Opern „Rudolph, der deutsche Herr", 1825; „Malekadhel", 1832; „Emmy" und „Neckereien", 1833, blieben Manuskript und unaufgeführt.

Bernhard Kleins Nachfolger im Amte des Berliner Universitätsmusikdirektors Adolf Bernhard Marx (1795—1866) hatte sich in der Oper schon frühzeitig als Dichterkomponist versucht. Auf die Bühne brachte er 1827 „Jery und Bätely" (Berlin, Kgl. Oper) und 1829 das Melodram nach Alexis „Die Rache wartet" (Königstädtisches Theater).

Der Begründer des Berliner Domchors, August Heinrich Neithardt (1793—1861), aus der Militärmusikerlaufbahn hervorgegangen und als Komponist sehr produktiv, schrieb eine um 1835 in Berlin und Königsberg gegebene Oper „Julietta, die schöne Dalmatinerin".

Von Ernst Julius Otto (1804—77), dem fruchtbaren Männergesangskomponisten, Kantor und Musikdirektor an den drei evangelischen Hauptkirchen Dresdens, stammen die beiden Opern: „Das Schloß am Rhein" (Dresden 1838) und „Der Schlosser von Augsburg" (in Drsdn. geg.).

Johann Peter Pixis (1788—1874), durch sein Klavierspiel und seine Kammermusikwerke berühmt, ist Komponist dreier romantischer Opern „Der Zauberspruch" (um 1822), „Bibiana" (geschrieben für die Schröder-Devrient; Paris 1831) und „Die Sprache des Herzens" (Berlin, Kgstädt. Th. 1836).

Gottfried (v.) Preyer (1807—1901), Schüler von Simon Sechter, später Hoforganist und -Kapellmeister in Wien, komponierte außer Kirchen- und Kammermusik eine Oper „Walladmor", die in Wien in den 1840er Jahren auf die Bühne kam..

Der Beethovenschüler Ferdinand Ries (1784—1838), bekannt als Klaviervirtuose, Kammer- und Orchesterkomponist, setzte drei Opern in Musik: 1. „Die Räuberbraut", (1828); 2. „Liska oder die Hexe von Gyllensteen" (n. d. Engl.); 3. „Die Nacht auf dem Libanon" (1836).

Auch Bernhard Romberg (1767—1841), der Violoncellist, versuchte sich in der Opernkomposition und schrieb neben den bekannten Werken für sein Instrument: „Rittertreue" (um 1817) und „Circe und Ulysses" (nach Calderon), Berlin 1827.

Die Opern des Pianisten und Symphoniekomponisten Jacob Rosenhain (1813—1894), Schüler von Schnyder, sind: 1. „Der Besuch im Irrenhaus" (nach Scribe), Frankfurt a. M. 1834, später auch in Weimar unter Hummel; 2. „Le Démon de la nuit" (französ.), Paris 1851; 3. „Volage et jaloux", Baden-Baden 1863; 4. „Liswenna" (Weimar 1868, nicht aufgef.).

Von Zelters Nachfolger an der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Rungenhagen (1778—1851) stammt eine Oper „Die Fischer bei Kolberg".

Der Kompositionsschüler Friedrich Schneiders und Violinist Siegfried Saloman (1816—99) vertonte die Opern „Tordenskjöld" (Kopenhagen 1844), „Die Herzensprobe" (das. 1846), „Das Diamantenkreuz" (Berlin 1848, komp. 1844), „Das Corps der Rache" (Frkft. a. M.) u. a.

Aloys Schmitt (1788—1866), Klavierlehrer und Pädagoge, brachte in seinem Wohnsitz Frankfurt a. M., auf die Bühne: „Das Osterfest zu Paderborn" (nach 1840) und „Die Tochter der Wüste" (1845; 2. Auffg. unter Guhr); zwei weitere Opern sind „Valeria" (Mannheim 1833) und „Der Doppelprozeß".

Großen Erfolg hatte die einzige Oper des Frankfurter Musikpädagogen und Chorkomponisten Xaver Schnyder von Wartensee (1786—1868) „Fortunat" (Frkft. a. M. 1829); stilistisch an Cherubini angelehnt, ragt sie durch wahre Romantik hervor (vgl. auch Ph. Spitta, „X. Schn. v. W.", VJSfMw. V 498 f.).

Eine Spieloper des Prager Konservatoriumsdirektors Friedrich Dionys Weber (1766—1842) trägt den Namen „Kanzerna oder der Krieg um Liebe".

Bedeutenden Ruf als Opernkomponisten erwarben drei in *Dänemark* wirkende deutsche Musiker: Friedrich Kuhlau (1786—1832), Kammermusiker, später Hofkompositeur und Professor in Kopenhagen, schrieb außer Flöten-, Violin- und berühmten Klavierwerken die Opern: 1. „Elisa" (1810); 2. „Die Räuberburg" (1814); 3. „Lulu" (nach Wieland von Güntelberg; um 1815); 4. „Hugo und Adelheid" (1825); 5. „Die Zauberharfe" (1830), ferner eine dramatische Szene „Euridice" und Schauspielmusiken. Der aus Altona gebürtige Christoph Friedrich Ernst Weyse (1774—1842) lebte als Musik-

professor und Kirchenkomponist in Kopenhagen; er wurde bekannt als Lehrer von Hartmann (s. u.) und dessen Schwiegersohn N. W. Gade. Seine Opern sind: 1. „Ludlams Höhle" (1808); 2. „Der Schlaftrunk" (1809); 3. „Faruk" (1814); 4. „Floribella" (T. v. Boye; 1825); 5. „Ein Abenteuer im Rosenburger Königsgarten" (1827); 6. „Das Fest in Kenilworth" (1836). Johann Peter Emil Hartmann (1805—1900), juristischer Beamter, Organist und später Konservatoriumsdirektor in der dänischen Residenz, komponierte: 1. „Der Rabe oder die Bruderprobe" („Raven", nach Gozzis von E. T. A. Hoffmann gepriesener Erzählung, Kopenhagen 1832); 2. „Die Korsen" (das. 1835); 3. „Undine" (Text v. Borgaard, das. 1842); 4. „Die kleine Christine" (1846); ferner ein Melodram „Die goldenen Hörner" (1834).

Mehr von örtlicher Bedeutung sind die Opernwerke der folgenden deutschen Musiker der Romantik:

Karl Arnold (1794—1873), Pianist, später Organist und Dirigent in Christiania: „Irene", Berlin 1832.

Julius Becker (1811—59), Komponist und Musikschriftsteller, seit 1837 Redaktionsmitglied der NZfM. in Leipzig, 1843 Musiklehrer in Dresden, Verfasser des Romans „Die Neuromantiker" (Lpz. 1840): „Prinz Eugen" (Text v. Komp., Leipzig um 1848) und „Die Erstürmung von Belgrad" (Lpz. 1848).

Ferdinand Brandenburg, geb. in Erfurt, seit 1838 in Leipzig, gest. 1850 (vgl. Fétis, Biographie univ.): „Die Belagerung von Solothurn" (Lpz. 1847).

Constantin Decker (1810—1878), Schüler Dehns, Pädagoge und Pianist: 1. „Die Geusen in Breda" (1837); 2. „Giaffir der Weiberfeind" (1838); 3. „Isolde, Gräfin von Toulouse" (Königsberg 1852).

Edler: „Der Lichtensteiner" (nach Hauff), Bern um 1845.

Armin Früh (geb. in Mühlhausen 1820), ursp. Theologe, später Kompositionsschüler von Dehn in Berlin: „Die Bergknappen" (n. Körner, Berlin, Kgstädt. Th. 1848).

Joseph Geiger (1814—1861), geschätzter Klavierlehrer in Wien: „Wlasta" (Wien 1840, nach dem böhmischen Nationalepos von Ebert).

Karl Friedrich Ludwig Hellwig (1773—1838), Schüler Zelters, 1813 Domorganist, 1815 Musikdirektor der Hof- und Domkirche: 1. „Die Bergknappen" (1818; Berlin u. Dresden); 2. „Don Silvio von Rosalba" (Berlin 1825). Vgl. den Nekrolog der AMZ. 41, 28.

Homann (geb. in Memel 1811, vgl. Fétis), Komponist: 1. „Karl XII." (Memel 1844); 2. „Die Küsse oder die reisende Operngesellschaft" (Text v. Komp., Braunsberg 1845).

Louis Huth (1810—59): 1. „Golo und Genoveva" (1838 zweimal in Neustrelitz, 1841 in Berlin geg.); 2. „Bellarosa" (Potsdam 1846). Vgl. Schuberths „Musikalisches Handbüchlein", Hamburg.

Johann Friedrich Kittl (1806—68), Kammermusikkomponist, Nachfolger von D. Weber als Direktor des Prager Konservatoriums: 1. „Daphnis Grab"; 2. „Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza" (Text nach H. Königs Roman „Die hohe Braut" von Richard Wagner! Prag 1848); 3. „Waldblume"; 4. „Die Bilderstürmer".

Ernst Lampert (geb. in Gotha 1818); Schüler von Hummel in Weimar, Pianist in seiner Vaterstadt: 1. „Nanon, Ninon, Maintenon" (nach dem Französ.; Gotha 1841); 2. „Dido" (Gotha 1845). In Koburg wurde 1864 eine Bearbeitung der „Undine" Lortzings „mit musikalischen Beigaben von Vincenz Lachner und E. Lampert" gegeben (G. R. Kruse, Lortzingbiographie, 1899, S. 78).

Friedrich Wilhelm Markull (1816—87); Organist, Komponist und Musikreferent in Danzig: 1. „Maja und Alpino oder die bezauberte Rose"

(Danzig 1840); 2. „Der König von Zion" (das. 1850); 3. „Das Walpurgisfest" (Danzig 1855, Kgsbg. 1856).

Karl Friedrich Müller (geb. nach Fétis 1794 zu Nymwegen/Geldern), Musiklehrer in Berlin, später in Dresden: 1. „Das Schloß Morano"; 2. „Die Maskerade" (musikal. Scherz); 3. „Die Kroatin".

Heinrich Neeb (1805—78), Schüler von Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. und das. Musiklehrer und Dirigent von Gesangsvereinen, Balladenkomponist: 1. „Die schwarzen Jäger" (Frkft. vor 1845); 2. „Marsilla" (Text v. Pfeiffer um 1845); 3. „Dominique Baldi" (Frkft. 1856); 4. „Der Cid" (das. 1857); 5. „Rudolph von Habsburg" (nicht geg.).

Carl Ludwig von Oertzen (geb. in Neustrelitz um 1810): „Die Fürstin von Messina" (nach Schiller v. Bahrdt, Neustrelitz 1840).

B. E. Philipp (geb. um 1802 zu Freiburg in Schlesien), seit 1838 Klavierprofessor und Kirchenmusikdirektor in Breslau: „Der Jäger und der Wildschütz", Oper in 1. Akt, (Breslau 1839).

August Schäffer (1814—79), Lieder- und Chorkomponist in Berlin: 1. „Emma von Falkenstein" (Berlin 1839, Kgstädt. Th.); 2. „Die Hirtin von Piemont" (k. O. i. 1. A., Berlin 1841, Kgl. Oper); 3. „Eben recht" (k. O. i. 1. A., das. 1847); 4. „Die schöne Gascognerin" (k. O., Berlin 1852, Friedr. Wilh.-Städt. Th.); 5. „José Riccardo" (oder „Die Spanier in Portugal", Hannover 1857); 6. „Der Junker von Habakuk" (Hamburg u. Berlin 1861); 7. „Annette Delarbre"; 8. „Der Geächtete"; ferner Operetten und Possen.

Johann Philipp Samuel Schmidt (1779—1853), Komponist in Königsberg: 1. „Der Schlaftrunk" (1792); 2. „Der Onkel"; 3. „Eulenspiegel" (1806); 4. „Feodore" (Kgsbg. 1812); 5. „Der blinde Gärtner oder die blühende Aloe" (1813); 6. „Die Alpenhütte" (1816); 7. „Der Kyffhäuser-Berg" (Kgsbg. 1817); 8. „Das Fischermädchen" (Kgsbg. 1818); 9. „Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid" (Bln. 1824); 10. „Alfred der Große" (Bln. 1830); 11. „Die Doppelflucht" (Bln. 1836); vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 145 u. Weber, Schriften III, 129.

Johann Julius Schneider (1805—85), Musikdirektor und Kirchenkomponist in Berlin: „Orlando" (Text v. Adami) Schwerin vor 1848.

Carl Steinacker (1785—1815), Komponist, Soldat in den Befreiungskriegen, gest. an den Folgen einer Feldkrankheit: „Der vierjährige Posten" (Körner) und Operetten („Haß und Liebe", „Die Vedette"). Vgl. Gassner, Universallexikon der Tonkunst.

Emil Steinkühler (geb. 1824 in Düsseldorf), Pianist, Geiger und Komponist, ab 1843 zu Lille in Frankreich: 1. „Die Alpenhütte" (1840); 2. „Cäsario oder die Verwechslung" (nach Shakespeares „Was ihr wollt", Düsseldorf 1848).

Franz von Suppé (1819—95), Schüler von Sechter und Seyfried, Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien, der bekannte Operettenkomponist: „Der Sommernachtstraum" (Oper nach Shakespeare, Wien, 1840er Jahre); „Das Mädchen vom Lande" (Wien 1837); schrieb später noch die romant. Oper „Des Matrosen Heimkehr" (1885).

Thomas Täglichsbeck (1799—1867), Violinist und Kapellmeister: 1. „Webers Bild" (München, 1823); 2. „König Enzio" (T. v. A. Schilling, Karlsruhe vor 1845).

Otto Tiehsen (1817—49), Komponist von Liedern und Kirchenmusik: „Annette" kom. Oper (Berlin, Hoftheater, 1847).

Adolf Wandersleb, seit 1844 Direktor der Liedertafel, seit 1847 Kantor und Musikdirektor in Gotha: 1. „Die Bergknappen" (Gotha, 1846); 2. „Graf Ernst von Gleichen" (Gotha, 1847).

Georg Wichtl (1805—77), Violinist, 1852 Kirchenmusikdirektor Löwenberg in Schlesien: „Aladin“ (München, um 1840), Lebensbeschreibu AMZ. 38, 419.

Richard Ferdinand Wuerst (1824—81), Schüler Rungenhagens u Mendelssohns, Komponist, später Musikdirektor und Professor in sei Heimatstadt Berlin: „Der Rotmantel“ (romant. Oper, Berlin, 1848) und se weitere Opern (Berlin, nach 1850).

Eine Reihe von Opernkomponisten gingen aus der Theaterpra außerhalb des Kapellmeisterberufs hervor. Neben Poißl und Flotow ist h an erster Stelle Karl August Freih. von Lichtenstein (1767—184 Librettist und Hoftheaterintendant in Dessau, Wien und Berlin, zu nenn mit: 1. „Kaiser und Zimmermann“ (Straßburg, 1814); 2. „Die Waldbu (Dresden, 1822); 3. „Der Edelknabe“ (Berlin, 1823); 4. „Die deutsch Herren vor Nürnberg“ (Berlin, 1833) u. a. Carl Blum (1786—184 Regisseur der Kgl. Oper in Berlin, als Komponist von Hiller und Sali ausgebildet, schrieb neben vielen Opernlibretti, Lustspielen und Possen Opern: „Die Pagen des Herzogs von Vendome“ (Berlin, 1819); „Prinz Riqu (Berlin, 1824); „Der Bramin“ (Berlin, 1826); „Der schönste Tag des Lebe (Berlin, 1826); „Baldrian und Rosa“ (Berlin, 1832); „Mary, Max und Mich (Berlin, 1836); „Bergamo“ (Berlin, 1837); „Rosenhütchen“; „Zoraide“; „Do Ginevra“ u. v. a. Louis Wilhelm Maurer (1789—1878), Konzertmeis in Hannover und seit 1833 Generalinspektor der Kgl. russischen Orches in Petersburg, komponierte: „Der neue Paris“ (Hannover, 1826); „Aloi (Hannover, 1828); „Die Runenschlacht“.

Außer ihnen wirkten für die Oper die folgenden Kapellmusiker: Alb Franz Doppler (1821—83), Flötist in Budapest, später Ballettdirigent Wien: „Graf Benjowsky“ (Pesth, 1847); „Ilka“ (Das. 1849); „Wanda“ (185 „Die beiden Husaren“ (1853). Ferdinand Karl Füchs (1811—48), Geig am Prager Nationaltheater, später an der Wiener Oper: 1. „Der Tag Verlobung“ (Köln, 1842); 2. „Die Studenten von Salamanca“ (1843); 3. „G tenberg“ (Wien, 1846). K. Kolb, Mitglied der Kgl. Kapelle in Münch „Die Sulioten“ (München, 1843). Paul Lappe, Mitglied der Großherzo Kapelle in Mecklenburg-Schwerin: 1. „Die Obotriten“ (Vaterländische Op aus der mecklenburg. Geschichte; Schwerin, 1840); 2. „Peter der Klein (Schwerin, 1841). Karl Oesterreich, Hornbläser und Komponist, M glied des Theaterorchesters in Frankfurt a. M.: „Die Bergknappen“ (Weim 1838). Hermann Schmidt (1810—46), Flötist und Ballettdirigent in Ber mit den komischen Opern: „Ein Stündchen im Bade“ (Charlottenburg, 183 und „Die Doppelflucht“ (Berlin, 1852). Karl Stöppler (geb. um 181 Kammermusikus in Braunschweig: „Carl V. vor Tunis“ (Braunschweig, 184 Wernthal, gleichfalls Kammermusiker in Braunschweig: „Der Stellv treter“ (Braunschweig, um 1840).

Im Anschluß an diese Gruppe sind noch zu nennen: Friedrich Kr (1812—92), Großherzogl. badischer Hofsänger und Schauspieler: 1. „I Marquise“ (Kassel, 1843); 2. „Meister Martin und seine Gesellen“ (Kar ruhe, 1845); 3. „Der Nachtwächter“ daselbst, 1846). August May (1819—26) Bassist der deutschen Oper in Dresden: „Die Bürgschaft“, na Schiller (Dresden, 1823). Der Chorist Schloß mit dem Violinist Steinhardt in Stuttgart: „Das Soldatenleben“ nach Hackländer (Stu gart, um 1849). Heinrich Schmidt, Tenor, später Opernregisseur Dresden: „Jery und Bätely“; „Heinrich und Fleurette“ (Detmold, 184 „Der versiegelte Bürgermeister“ (Dresden, 1848).

Mit bestem Erfolg wirkten endlich einige Dilettanten und Liebhal für die deutsche romantische Oper:

Walter von Goethe (1817—85), der Enkel des Dichters, Großherzogl. sächsischer Kammerherr, in der Musik Schüler Karl Löwes, komponierte die drei Singspiele „Das Fischermädchen" (Weimar, 1839), „Der Gefangene von Bologna" (1846) und „Elfriede" (1853).

Johann Vesque von Püttlingen, genannt Hoven (1803—83), Jurist und österreichischer Diplomat, war als Pianist und Komponist durch Moscheles und Sechter ausgebildet. Er trat mit Liedern und Klavierwerken hervor und mit den folgenden Opern: 1. „Elena oder das Fräulein vom See" (Fragment im Rossini-Stil); 2. „Die Belagerung Wiens durch die Türken 1683); 3. „Turandot" (Wien, 1838, Th. a. d. W.); 4. „Johanna von Orleans" (Wien, 1840); 5. „Liebeszauber" („Käthchen von Heilbronn"), (Wien, 1845); 6. „Burg Thaya" (Wien, 1847); 7. „Ein Abenteuer Karls II." (Weimar, 1850, unter Liszt); 8. „Der lustige Rat" (Weimar, 1852); 9. „Lips Tullian" (einaktig). Vgl. Helmut Schultz, „Joh. Vesque von Püttlingen", Forsch. Arbeiten des musikwiss. Inst. der Univers. Leipzig., Band 1, Kap. 5, „Die Opern" (Seite 49 f.). Von hoher Bedeutung wurde Hovens Arbeit für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und seine Schrift „Das musikalische Autorrecht" (1865).

Carl Borromäus von Miltitz (geboren 1781 in Dresden), Oberhofmeister des Prinzen Johann von Sachsen, kgl. sächsischer Kammerherr und Geheimer Rat, betätigte sich mit Geschmack und Geschick als Librettist, Musikschriftsteller und Opernkomponist. Seine Bühnenwerke sind: 1. „Der türkische Arzt" (k. O., T. v. Komponisten, Dresden, 1832); 2. „Saul" (T. v. Prinzen Johann von Sachsen, Dresden, 1833); 3. „Alboin und Rosamunde" (komp. 1835); 4. „Der Condottiere" (T. v. Prinzessin Amalie von Sachsen, Dresden, 1836); 5. „Czerny Georg" (T. v. Komponisten, Dresden, 1839).

Joseph Maria Wolfram (1789—1839), Bürgermeister von Teplitz seit 1830, war als Musiker von Drechsler in Wien und Johann Kotzeluch in Prag ausgebildet. Seine sehr erfolgreichen Opern sind: „Ben Haly" (Wien, um 1812, nicht gegeben); „Herkules" (Teplitz, 1825); „Maja und Alpino oder die bezauberte Rose" (Dresden, 1826); „Alfred" (Dresden, 1826); „Der Diamant" (1830); „Der Normann in Sizilien" (Teplitz, 1830); „Prinz Lieschen" (Dresden, 1831); „Schloß Candra" (Dresden, 1832); „Wittekind" (Wien, 1835); ferner „Der Bergmönch" (T. v. Miltitz!); „Beatrice" und „Drakäna, die Schlangenkönigin".

Der Leipziger Landgerichtsbeamte Carl Eduard Conrad (1811–58) brachte die Opern „Der Schultheiß von Bern" (1848), „Die Deserteure" (Leipzig, 1850) und „Die Weiber von Weinsberg" auf die Bühne.

5. Der einheimische und der ausländische Anteil des deutschen Opernspielplans.

Mancherlei Möglichkeit schien gegeben, mancher Anreiz geboten, deutsche Opern zu schaffen und aufzuführen. Aeußere und innere Hemmungen aber begegneten dem, der es wirklich wagte, auf Schritt und Tritt.

Der Opernspielplan der deutschen Theater war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast durchweg vom Auslande beherrscht[70]); Publikum, Adel und Künstlerschaft lebten größtenteils unter dem Eindrucke weltbürgerlicher Ideen. „Deutschland war kein Staat, so hatte sich auch kein staatliches und nationales Bewußtsein entwickeln

[70]) Vgl. Riehl III 265.

können“ [70a]). Die überlieferten, eingewurzelten Vorstellungen, der Deutsche müsse seine musikalische Weihe in Italien empfangen, bewiesen trotz der Zeiten der nationalen Besinnung zäheste Lebenskraft. Nach Hasse und Mozart gingen noch die deutschen Meister Mayr, Winter und Gyrowetz, Weigl, Meyerbeer, Stuntz, Aiblinger und Nicolai nach Italien, um dort und zu Hause — italienische Opern zu schreiben[71]); italienische Hofopernbühnen bestanden (nach der 1806 erfolgten Auflösung der von Friedrich dem Großen mit Graun begründeten italienischen Oper und des Balletts in Berlin) noch in München[72]) und Dresden (unter Morlacchi und Rastrelli bis 1832) weiter — im K. K. Hoftheater zu Wien (Kärntnertortheater) wurde noch in der 2. Hälfte des Jahrhunderts jährlich 3 Monate lang italienische Oper mit einem Staatszuschuß von nicht weniger als 100 000 Gulden gegeben[73]). Ueberdies hielt sich eine Unmenge italienischer Künstler und ganzer Operntruppen in Deutschland auf[74]).

Rossini und die Meister seiner Zeit fanatisierten das deutsche Publikum, und zwar unmittelbar am meisten wohl in Wien in den Jahren 1815—25[75]). Domenico Barbaja, ein erfolgreicher Emporkömmling, vereinte, vom Grafen Gallenberg nach Wien gerufen, die Direktion des Kärntnertortheaters und des Theaters an der Wien mit der Leitung der Scala in Mailand und des San Carlo-Theaters in Neapel; Wien wurde unter ihm zum musikalischen Vorort der oberitalienischen Hauptstadt. Beethoven hatte seit dem „Fidelio“ kein Interesse mehr an der Oper, Schubert rang vergebens um Anerkennung als dramatischer Komponist; Mozarts Werke wurden fortwährend gespielt, atmeten ja aber z. T. selbst nicht minder italienischen Geist als die Opern der Weigl und Gyrowetz und konnten so nur als Brücke zum Verständnis dienen. Die gefällige Musik der Italiener, vor allem aber die auserlesene Gesangskunst der Rubini, Donzelli und Lablache begeisterten das Publikum in einer kaum vorstellbaren Weise: die Wiener verfielen dem Rossini-Taumel und mit ihnen selbst Männer wie der Philosoph Hegel, der auf einer Reise im Herbst 1824 den Aufenthalt immer wieder verlängerte, von Wien förmlich nicht loskommen konnte um der italienischen Oper willen[76]); sein Freund Bernhard Klein, der mit ihm reiste, konnte sich dem Zauber ebensowenig entziehen.

70a) Vgl. Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jhdts., Bln. 1921, S. 71.

71) Als einzige Ausnahme der deutschen Italienbegeisterung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts konnte Mannheim gelten; von hier waren ja in den 1770er Jahren die ersten Versuche, deutsche Opern großen Stils zu schreiben, ausgegangen. Vgl. Klob, Die Oper von Gluck bis Wagner, Ulm 1913, S. 12.

72) Noch 1816 wurde hier ein selbständiges italienisches Unternehmen neu begründet, das erst Ludwig I. wieder aufhob! Vgl. Zenger, Gesch. der Münchener Oper, München 1923, S. 144.

73) Küstner, Taschenbuch, S. 3/4.

74) 1841, in der Zeit des Interregnums zwischen Spontini und Meyerbeer an der Kgl. Oper, berief der Eigentümer des Königstadtischen Theaters, Ceri, die italienische Stagione des Impresarios Pietro Negri (AMZ 47, 369. Die italienische Oper in Berlin); im Mai 1845 gastierte in Hamburg eine Operngesellschaft unter Leitung eines Sign. Boerio aus Turin (AMZ 47, 663) u.s.f.

75) Correct berichtet a.a.O., S. 35, Rossinis Ruhm sei von Venedig 1814/15 herübergedrungen, „und schon 1816 sprang er wirklich mitten in das deutsche Repertoire hinein“: Tancred habe einen „Tarantelrausch der Wiener im Spätherbst 1816“ hervorgerufen.

76) Vgl. Hegels Brief an seine Frau Marie, Werke Band XIX, Briefwechsel, Leipzig, 1887, S. 145 f.

Traten die Italiener zugleich als Interpreten ihrer Werke in Deutschland auf, so wirkte die französische Oper schon durch sich selbst. — Das französische Singspiel des 18. Jahrhunderts hatte den größten Einfluß auf die Entstehung des deutschen ausgeübt und wurde in seiner Urgestalt unablässig an den deutschen Höfen gespielt; die komische Oper von Grétry bis zu Adam und Auber beherrschte den deutschen Spielplan, unbeeinflußt durch die politischen Spannungen, ungestört von dem Zug zur nationalen Besinnung, wie er sich im deutschen Staatsleben und in der deutschen Literatur aussprach. Eine neuerliche Welle der französischen Operninvasion auf dem deutschen Theater ging von der großen Oper Spontinis aus, der trotz der Niederlage seiner „Olympia" gegen Webers „Freischütz" (1821) schon durch seine Berliner Machtstellung großen Einfluß behielt[77]), in noch stärkerem Maße aber wenig später von der großen Oper der Pariser Neuromantik, dem Effekttheater Scribes, der Theaterdramatik Aubers und Meyerbeers. Deutsche Operndichter und -Komponisten erkannten das französische Vorbild bedingungslos an und kopierten es fleißig[78]), das Publikum zog die problemlose Anmut und die Schlagkraft der rhythmischen, geistvollen französischen Musik dem schwermütigen oder gar schwerfälligen deutschen Stil vor, der Adel vollends meinte zu großen Teilen noch, seine Bildungsansprüche nur am Kulturgut des politischen Gegners befriedigen zu können. Was half es, daß deutsche Männer wie Fink oder von Miltitz in ganzen Artikelserien der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" gegen den ausländischen Schlendrian im Opernwesen wetterten? Die Großmacht Publikum bestimmte das Repertoire der deutschen Operntheater; deutsche Sänger und Musiker brachten selbst an deutschen Bühnen ihren Landsleuten die italienische und französische Opernmusik zu Gehör; die Klavierauszüge deutscher Opern (Lobes „Flibustier", Hovens „Turandot" u. a.) wurden zuweilen gleich mit deutschem und italienischem Text versehen.

Ein Blick in den Spielplan der deutschen Operntheater im Zeitraume vom Wiener Kongreß bis zur Revolution von 1848 zeigt überall und stets die italienische Oper im Vorteil vor der einheimischen.

Von manchen örtlich bedingten Schwankungen abgesehen lassen sich gewisse durchgehende Zusammenhänge statistisch erfassen. Die meisten und erfolgreichsten Aufführungen haben mit ihren Werken ganz allgemein die Ausländer Rossini, Bellini, Donizetti, Adam, Auber und Meyerbeer erreicht. Aehnlichen Erfolg hat von den deutschen Meistern lediglich Mozart (gest. 1791!) aufzuweisen, neben dem bis zur Jahrhundertmitte Weber, Spohr, Marschner, Lortzing und (mit seinen zunächst im französischen Stil geschriebenen Opern) Flotow hervortreten, bis dann mit der Eroberung aller deutschen Opernbühnen durch Wagner in der

---

[77]) Vgl. Cornet, a.a.O., S. 40: „Die Neuheit dieses pomphaft-pathetischen Stils, der großartigen originellen Rhythmen, die Fülle der Instrumentierung, diese voll begleiteten, sangbar gehaltenen Rezitative voll Feuer im Ausdruck, diese gesunde poetische Unterlage von Jouy, gut übersetzt von dem tüchtigen Castelli und Jos. von Seyfried, überraschten, erfrischten das Herz, beschäftigten den Geist des Musikers; sie bezeichneten eine neue Form und Phase im Opernstil."

[78]) Eine Parallelerscheinung in der Dichtung ist das Französieren der Jungdeutschen. Vgl. Th. Ziegler, a.a.O., S. 562.

2. Hälfte des Jahrhunderts eine völlige Umgestaltung der Spielpläne einsetzt. Die vielen deutschen Kleinmeister jedenfalls konnten eine allgemeine Anerkennung ihrer Werke in ganz Deutschland nur in den seltensten Fällen erringen.

Hinsichtlich der Zahlenverhältnisse der drei Opern-Großmächte Italien, Frankreich und Deutschland[79]) kann im ganzen ein Vorherrschen der Italiener bis in die 1830er, stellenweise 1840er Jahre und von da ab ein allmähliches, aber entschiedenes Vordringen der Franzosen und der Deutschen angenommen werden. Cornet gibt an (a. a. O. S. 56/7), es seien im Zeitraum von 1830 (also vom Beginn der Pariser Neuromantik!) bis 1849 in Deutschland insgesamt 45 französische und nur noch 25 italienische Opern gegeben worden; dem stünden als deutsche Repertoireopern 23 gegenüber, von denen freilich nur 9 von lebenden Komponisten stammten — „die übrigen Opern stehen fast nur auf jenen Repertoiren der Theater, an welchen diese Komponisten zugleich Kapellmeister sind".

Man vergleiche einige Spielpläne: Im Wiener Hofoperntheater wurden in der Spielzeit 1841/42 insgesamt 33 Opern an 168 Abenden gegeben, und zwar: 13 deutsche von 9 Komponisten (einschl. Meyerbeer), 13 italienische und 7 französische von je 4 Komponisten; am häufigsten Meyerbeers „Hugenotten" (13mal) und Donizettis „Marino Falieri" (12mal); Webers „Freischütz", als einzige seiner Opern überhaupt aufgeführt, kam nur zweimal auf die Bühne. (AMZ. 1841, 243). — Die Dresdener Oper brachte im Jahre 1847 35 Opern in 130 Vorstellungen, davon 18 deutsche Werke an 78, 8 französische an 25, 9 italienische an 27 Abenden (AMZ. 50, 109); die Opernvorstellungen auf dem Stadttheater zu Leipzig in den Jahren 1838/39 zeigen dagegen bereits die französische Oper mit 15 Werken an 67 Abenden bei weitem vor der italienischen (4 Opern an 7 Abenden), während die deutsche ungefähr die Mitte hält (14 Opern an 33 Abenden); einen wesentlich höheren Anteil als in der Oper erzielen hier die Deutschen in Vaudeville und Posse! (AMZ. Jg. 42, 1840, S. 99 u. 142). In München schließlich war das Zahlenverhältnis der Italiener, Deutschen und Franzosen im Zeitraum 1810—24 noch wie 471:237:150 gewesen; 1824—41/2 überwiegen indessen bereits bei weitem die Deutschen und Franzosen (304:474:347), und im nächsten Zeitraum, 1842—57, wird dies neue Verhältnis noch deutlicher ausgeprägt (312:837:375). Vgl. Zenger a. a. O. S. 181 u. 410.

Etwas anderes stellen sich diese Verhältnisse dar, wenn man die Spitzenzahlen der Aufführungen von Werken einzelner Komponisten vergleicht, da hier Fragen der persönlichen Beliebtheit und der Anziehungskraft bestimmter Werke auf das Publikum, also Fragen der Theaterkonjunktur, in erhöhtem Maße mitsprechen:

---

[79]) Sonstige ausländische Werke spielen gar keine oder eine verschwindende Rolle. Von den Engländern ist allenfalls der Ire Michael W. Balfe (1808–70) zu nennen, der, in Italien als Sänger und Komponist ausgebildet, in Deutschland gelegentlich mit seinen Opern „Das Zigeunermädchen" (1843) und „Die vier Haymonskinder" (1844) zu Gehör kam, sowie H. H. Pierson (Pseudonym: Edgar Mansfeldt; 1810–1873) mit „Der Elfensieg", Brünn 1845, und „Leila", Hamburg 1848. Die Opern (Zarzuelas) des Portugiesen Marc Antonio Portogallo kamen nur vereinzelt in Dresden, Wien und Breslau zur Aufführung.

Rossini beherrscht die deutsche Bühne vor allem im 3. Jahrehnt[80]), um dann den Vorrang, nach manchen Schwankungen, an seine andsleute Bellini und Donizetti abzugeben[81]); zwischen ihre löchstaufführungsziffern schieben sich jedoch bald diejenigen der roßen französischen Oper[82]) und, in bescheidenerem Umfange, ie romantischen deutschen Opern, während Mozart immer ieder an der oberen Grenze der Aufführungszahlen erscheint[83]). Um 850 erobert sich gleichzeitig mit Wagner der Italiener Verdi den eutschen Spielplan.

In den drei Jahrzehnten von 1820—50 erschienen auf deutschen heatern als Repertoirestücke in der Hauptsache die folgenden ausändischen Opern[84]):

a) Italienische:

ossini: Barbier, Othello, Diebische Elster, Tancred, Armida, Italienerin in Algier, Semiramis, Mathilde von Shabran, Belagerung von Corinth, Moses, Wilhelm Tell, Graf Ory;

ellini: Die Unbekannte, Der Seeräuber, Norma, Die Nachtwandlerin, Montecchi und Capuleti, Das Castell von Ursino, Die Puritaner;

onizetti: Belisar, Lucrezia Borgia, Lucia von Lammermoor, Linda von Chamouny, Die Regimentstochter, Don Pasquale, Der Liebestrank, Die Favoritin, Die Märtyrer, Don Sebastian;

ercadante: Der Schwur;

erdi: Nebucadnezar, Hernani;

aër (gest. 1839): Camilla, Sargines;

ioravanti (gest. 1837): Die Dorfsängerinnen;

aesiello (gest. 1816): Die schöne Müllerin;

imarosa (gest. 1801): Die heimliche Ehe.

b) Französische:

uber: Der Schnee, Maurer und Schlosser, Die Stumme von Portici, Fra Diavolo, Die Braut, Lestoque, Die Gesandtin, Das eherne Pferd, Der Maskenball, Der schwarze Domino, Der Gott und die Bayadere, Der Liebestrank, Der Feensee, Die Sirene, Des Teufels Anteil, Die Krondiamanten;

---

[80]) An der Spitze aller aufgeführten Opern stehen Rossinis Werke in München in den Jahren 10—24 (Zenger a.a.O., S. 181); in Mainz beherrscht er den Spielplan im Jahre 1827 vor Spontini, herubini, Paer, Fioravanti und Salieri, während unter den Deutschen Weber und Mozart, Weigl, inter und W. Müller, unter den Franzosen Boieldieu hervorragten (Jakob Peth, Gesch. des Theaters d der Musik zu Mainz, S. 163). Ueber den Wiener Rossini-Taumel s. oben.

[81]) Im Spieljahr 1842/3 verschwindet Rossini in Wien bereits neben Bellini mit 29, Donizetti t 27 und Mozart mit 23 Vorstellungen; s. NZfM. XIX. 1843, 11. In den Jahren 1842—1857 wurde München Bellini im ganzen an 104, Donizetti an 98, Rossini aber nur mehr an 60 Abenden geben; s. Zenger a.a.O., S. 412.

[82]) In München besiegte Rossini unter Poißls Intendantur (1824—42) noch alle seine italienischen orgänger, aber „der nächste Zeitraum war der seines jähen Fallens und der Erhebung Meyerbeers seine Stelle, — wie in München, so in der Welt" (Zenger S. 286 f.).

[83]) Mit den obigen Angaben Zengers vergleiche man die Liste der zahlenmäßig erfolgreichsten utschen, italienischen und französischen Komponisten und ihrer Opern am Münchener Nationaleater unter Franz Lachners Orchesterleitung in den Jahren 1836—50 nach A. Würz, F. L. als dramat. mponist, Diss. München 1928, S. 26 f.

[84]) Zusammengestellt nach Biedenfeld, Cornet, Küstner, Riehl, Schäffer - Hartmann u. a. sowie ch den fortlaufenden Angaben der AMZ und NZfM.

Adam: Der Postillon von Lonjumeau, Zum treuen Schäfer, Der Brauer von Preston, Die Alpenhütte;
Boieldieu: Johann von Paris, Rotkäppchen, Die weiße Dame, Die zwei Nächte;
Cherubini: Lodoiska, Der Wasserträger;
Grétry: Richard Löwenherz;
Halévy: Die Jüdin, Guido und Ginevra, Der Blitz, Der Guitarrespieler, Die Musketiere;
Herold: Zampa, Marie, Der Zweikampf, Ludovic;
Isouard: Aschenbrödel, Das Lotterielos, Joconde;
Mehul: Joseph in Aegypten, Je toller je besser;
Meyerbeer: Robert der Teufel, Die Hugenotten;
Spontini: Die Vestalin, Ferdinand Cortez, Olympia.

Spontinis Berliner Festopern „Alcidor", „Nurmahal" und „Agnes von Hohenstaufen" stehen durchaus in der Reihe der Kapellmeistermusiken; schon Rellstab meinte: „Sie sind an und für sich für den Zustand unserer heutigen Oper wie für die Kunst im allgemeinen von gar keiner Bedeutung." (Die Gestaltung der Oper seit Mozart, 1859, S. 251.)

c) Deutsche:

Die Zahl der deutschen Repertoireopern, die in dem gleichen Zeitraum regelmäßig und an verschiedenen Bühnen gespielt wurden, ist nicht groß. Von den Werken verstorbener Meister erhielten sich:
Gluck: Armida, Alceste, Iphigenie in Aulis, Iphigenie auf Tauris;
Mozart: Don Giovanni, Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Titus, Die Entführung aus dem Serail, Cosi fan tutte;
Dittersdorf: Hieronymus Knicker, Doktor und Apotheker, Rotkäppchen.

Von den Meistern der unmittelbaren Mozartnachfolge blieben auf dem Spielplan:
Weigl: Nachtigall und Rabe, Die Schweizerfamilie, Das Dorf im Gebirge;
v. Winter: Das unterbrochene Opferfest (1796);
Gyrowetz: Agnes Sorel, Der Augenarzt.

Neben und nach ihnen erscheint die Riesensumme der in der Blütezeit der deutschen Romantik geschaffenen deutschen Opern, vorwiegend über Märchen- und Sagenstoffe, über nationalgeschichtliche Texte und über Lustspielhandlungen komponiert, Kapellmeisteropern und wohlgelungene Versuche, Nachahmungen der beliebten Ausländer, Mozarts und der großen Vorbilder Weber und Marschner — ihre Gesamtzahl ist für den Zeitraum von 1814 bis 1850 mit 500 noch zu gering angegeben. Der größte Teil dieser Werke erblickte zwar das Rampenlicht, aber fast stets nur im Heimat- oder Wohnort des Komponisten; manche sind über den Schreibtisch nie hinausgekommen, manche auch durch die Kabalen des Theaterlebens um den Erfolg oder gar um die einzige Aufführung betrogen worden. Eine örtlich und zeitlich eingeschränkte freundliche Aufnahme, d. h. Gesamtaufführungszahlen von 1 bis etwa 15 Abenden errangen immerhin etwa zwei Drittel von allen diesen Werken; die wirklichen Erfolgsopern von durchschlagender Kraft

sind jedoch äußerst gering an Zahl und jedenfalls den ausländischen Werken unterlegen[85]). Manche noch heute gespielte romantische Oper wiederum bedurfte erst einer gewissen Zeitspanne, um sich allgemein durchzusetzen.

So geht z. B. aus einer Zusammenstellung „Theatralischer Aufführungen" in Kürschners Wagner-Jahrbuch (Bd. I, Stuttgart, 1886, S. 435 f.), die die Vorstellungen in 28 deutschen Städten in den Jahren 1842–45 und 1885 erfaßt, ein starkes Anwachsen der Aufführungszahlen folgender Werke innerhalb dieses Zeitraumes von vier Jahrzehnten hervor: Weber: „Silvana", „Freischütz", „Oberon"; Lortzing: „Undine", „Waffenschmied"; erstaunlich ist, daß selbst Weigls „Schweizerfamilie" noch eine wachsende Beliebtheit zeigt, während das sehr starke Ansteigen der Aufführungszahlen von „Zauberflöte", „Figaro" und „Fidelio" sich aus der Bedeutung der Werke von selbst erklärt. Bedeutend gesteigerte Aufführungszahlen im Jahre 1885 zeigen außerdem die folgenden ausländischen Opern, unter denen abermals die französischen überwiegen: Méhul: „Joseph"; Adam: „Postillon"; Boieldieu: „Die weiße Dame"; Halévy: „Die Jüdin"; Rossini: „Barbier".

Neben den Werken Mozarts und Beethovens und den für die deutsche Romantik grundlegenden drei Meisteropern Webers (Freischütz, Euryanthe, Oberon) möchte, wie schon erwähnt, Cornet im Jahre 1849 als unter allen Umständen erfolgssichere Opern lebender deutscher Tonsetzer überhaupt nur neun gelten lassen (a. a. O. S. 56); es sind dies „Faust", „Jessonda", „Templer und Jüdin", „Nachtlager", „Zar und Zimmermann", „Wildschütz", „Rienzi", „Alessandro Stradella" und „Martha". Dieses Urteil eines Theaterpraktikers gibt einen Maßstab für die Wertschätzung der betr. Werke um die Jahrhundertmitte, doch scheint der Kreis allzu eng bemessen: wenigstens „Vampyr" und „Hans Heiling", „Catharina Cornaro" von Lachner, „Des Adlers Horst" von Gläser[86]), „Die Nacht zu Paluzzi" von Pentenrieder, Wolframs „Bergmönch" und Reißigers Schauspielmusik zu „Yelva" dürften auch um diese Zeit gelegentlich noch auf der Bühne erschienen sein. Zu einer im ganzen verhältnismäßig günstigen Stellung kamen die deutschen Originalwerke an der Kgl. Oper zu Berlin[87]). Unermüdlich wurden unterdessen die Rufe nach deutschen Originalopern laut; immer wieder legen die Zeitungen den Theaterdirektionen nahe, „neben den vielen italienischen und französischen Modeopern auch einmal ein gediegenes deutsches Werk zur Aufführung zu bringen, das wohl mehrere jener flüchtigen jenseits des Rheins und der Alpen entstandenen Produkte aufwiegt"[88]). Allgemein erwartete man den Messias der deutschen Oper und gab der Hoffnung auf sein Kommen unverhohlen Ausdruck.

Als Wagner kurz vor der Mitte des Jahrhunderts seine ersten gewaltigen Erfolge vor allem mit „Lohengrin", dem vollendetsten Werk der eigentlichen deutschen Opernromantik, feierte, brach innerlich und

---

[85]) 1851 noch meint George Hogarth, Memoirs of the opera, London, II 206: „At the present day there is not a single German composer of note who contributes to the support of the national opera. The musical theatres are chiefly supplied with German versions of pieces imported from Italy and France."

[86]) In Berlin schon 1837 zum 50. Male gegeben (NZfM VI 178).

[87]) Vgl. die Jahres-Spielpläne bei Schäffer-Hartmann, „Die königlichen Theater in Berlin", 1886, sowie die zugehörigen Gesamtaufführungsziffern S. 1 f.!

[88]) AMZ XXXV, 1833, 809 (Rezension von Lobes „Fürstin von Grenada").

äußerlich eine neue Aera des musikalischen Dramas in Deutschland an. Die Aufführungsziffern der ausländischen Werke begannen zu sinken, der italienische und der französische Stil wurden hauptsächlich nur mehr durch Verdi, bzw. Meyerbeer vertreten. Angesichts der Größe der neuen Opern und Dramen legte mancher hochachtbare Opernkomponist der älteren und selbst der Wagner - Liszt - Generation die Feder aus der Hand, mancher lief auch noch eine Weile im ausgetretenen Gleis weiter, bis schließlich alles in die Spuren des großen Wegbahners einschwenkte und nur wenige selbständige Musiker (Cornelius, Goetz) es wagten, auch außerhalb seines Gedankenkreises zu wirken.

Was eine Epoche ersehnt hatte, fand Erfüllung im Werk eines Führergeistes. Die deutschen Hof- und Stadtbühnen blieben, was sie gewesen waren: Kunstanstalten und Erbauungsorte für Staat und Gemeinde. Wallfahrtsort eines geeinten deutschen Volkes aber wurde — bald nach der Errichtung des neuen Deutschen Reichs — das nach dem stolzen Vorbild der griechischen Antike vom überlegensten Geiste der deutschen Romantik geschaffene Kultur- und Gedankenzentrum eines deutschen Nationaltheaters[89]), das Festspielhaus zu Bayreuth.

[89]) Vgl. Wagners Schrift vom Jahre 1848: „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters."

Teil II

Die Operndichtung

(Libretti und Textdichter)

1. Vorstufen und Stoffkreise

> „Es ist aber wohl überhaupt eine eigene Mystifikation unserer Neueren, daß sie ihr Heil lediglich in dem äußeren metrischen Bau suchen, nicht bedenkend, daß nur der wahrhaft poetische Stoff dem metrischen Fittig den Schwung gibt!"
>
> (E. T. A. Hoffmann.)

Als die Oper entstand, war der Verfasser des Textes dem Komposten an Reife und Erfahrung überlegen; während dieser neu ansetzte, tte das Libretto in Schauspiel und Tragödie eine seit dem griechischen rama datierende Reihe der Vorahnen. Rasch paßte indessen der usiker die technischen Mittel seiner Kunst dem neuen Zwecke an id holte den Vorsprung auf, den seinem Partner die Ueberlieferung rmittelt hatte: Rinuccini eröffnet mit Peri und Monteverdi n Reigen der in brüderlichem Wettstreit arbeitenden Opernmeister, ren Kette über Quinault und Lully, Zeno und Metastasio it den Komponisten ihrer Zeit, über Calsabigi und Gluck, aponte und Mozart, Scribe und Meyerbeer bis zur Gegenart hinreicht, um mit Hofmannsthal und Richard Strauß rläufig abzuschließen. In Deutschland freilich klafft zwischen dem usländer Daponte und Hofmannsthal eine Lücke in der Reihe der lbestimmenden Dichter-Librettisten: Dichter und Denker seit Herder id Goethe ersehnten das Gesamtkunstwerk eines zukünftigen musikachen Dramas, doch mangelte dem romantischen Dichtergeschlecht i vielfältigsten Versuchen und Bemühungen zunächst die Kraft der füllung. Der deutsche Musiker der Romantik von der Zeit Mozarts s hin zu Marschner hat in der Oper, der er seinerseits als dem Ziel mantischer Kunstträume zustrebt, zunächst und vor allem mit der Textt zu kämpfen; es kam dahin, daß Dittersdorf und Lortzing die xtgestaltung ihrer Opern selbst in die Hand nahmen, bis der ersehnte ssias der deutschen Oper in überschäumender Kraft das Ideal einer ganisch gegliederten Totalität im Gesamtkunstwerk erstmalig und malig verwirklicht und als Dichterkomponist das Opernbuch zugleich

mit der Opernmusik von Grund aus neugestaltet. — Nicht allzuviele Werke der Wagner-Nachfolge haben allerdings seine Schule verleugnen können, bis Strauß das Glück zuteil wurde, in der Person eines gleich ihm begabten Dichters neuerliche Ergänzung zu finden. Die Ueberzahl der deutschen Opern in der ersten Hälfte des 19. Jhs. bis zu Schumanns „Genoveva" aber war von vornherein durch die inhaltliche und formale Wertlosigkeit der Libretti beeinträchtigt — ein Zustand, der Deutschland im Opernschaffen der Epoche in krassen Gegensatz besonders zu Frankreich brachte.

Ein Hauptstoffgebiet hatte die Operndichtung der drei ersten Musikländer Europas seit ihrem Entstehen bis zu Gluck absolut beherrscht: die Heldensage und -geschichte der klassischen Antike[90]). Im geistigen Umkreis der Renaissance geboren und in ihren Anfängen nach (freilich nicht ganz klaren) Vorstellungen vom Wesen des musikbegleiteten griechischen Dramas gestaltet, blieb die Oper dieser ihrer geistigen Heimat treu: der Stile rappresentativo und der pathetisch-monodische Gesang, die große Dacapoarie mit ihrer Sängerherrlichkeit wie der betrachtende Chor paßten zu den Vorstellungen, die man sich von den Heldengestalten Athens und Roms machte und waren in hervorragender Weise geeignet, diese Gestalten im Klange der Musik verklärt und aus dem Alltag herausgehoben darzustellen; die edle Einfachheit der heroisch-antiken Handlung war wie keine andere für die Entwicklung einer klaren dramaturgischen und musikalisch-architektonischen Anlage geschaffen — der Fürstenhof und das Haus des adligen Mäcens aber sonnten sich im Glanze hellenisch- und römisch-klassischer Erhabenheit.

Nach Gluck greifen Mozart („Idomeneo", „Titus"), Cherubini („Medea", 1797) und, wenigstens in ihrer Jugend, selbst noch Hauptmeister der deutschen Romantik zu diesen dankbaren und erprobten Stoffen, bis die neue Kultur- und Weltanschauung auch hier einen Wandel vollzieht. Die Operndichtung nach antiken Stoffen verliert ihren Einfluß auf die lebendige Weiterentwicklung der Kunst und bricht in der Romantik zeitweilig völlig ab[91]).

Die dilettantischen Schriften Friedrichs von Drieberg (1780—1856)[92]) und seine musikdramatischen Versuche im griechisch-antiken Stil sind für die Entwicklung der romantischen Oper ohne Bedeutung geblieben: selbst die Aufführungen griechischer Dramen zu Berlin seit dem Jahre nach der Thronbesteigung des kunstfreudigen Friedrich Wilhelm IV. (1841) mit den berühmten Musiken von Mendelssohn („Antigone", 1841, „Oedipus", 1845), Taubert („Medea", 1844) u. a. haben mehr kulturhistorisches Interesse als unmittelbare Bedeutung für die Stilgeschichte der romantischen Musik-

[90]) Nur gelegentlich bildeten Opernbücher nach Tasso und Ariost und spez. die oft komponierte Armiden-Handlung eine Abweichung. Purcell schrieb neben Antiken-Opern auch solche nach nationalen Dichtungen: „King Arthur" (Dryden, 1691), „The fairy queen" (nach „Sommernachtstraum", 1692) sowie Bühnenmusiken zu Dramen aus der englischen Geschichte.

[91]) In Italien ist dies Stadium etwa beim Aufhören des Schaffens Mayrs anzusetzen (nach 1810). — 1813 spricht E. T. A. Hoffmann in „Der Dichter und der Komponist" von den antiken tragischen Opern, die „leider nun nicht mehr gedichtet und komponiert werden"!

[92]) „Die mathematische Intervallenlehre der Griechen", 1818, „Aufschlüsse über die Musik der Griechen", 1819 usw.

dramatik — in Lortzings „Wildschütz" wird die Berliner Antikenbegeisterung in der Gestalt der Gräfin Eberbach geradezu persifliert!

Immerhin bleiben Glucks Werke auf der Bühne, speziell in Berlin[93]), lebendig, ja sie bilden sogar einen Brennpunkt der opernaesthetischen Auseinandersetzungen der Zeit[94]); unter seinem und Mozarts Eindruck greifen auch in der Romantik später namhaft gewordene Meister noch auf den klassischen Stoffkreis zurück. So werden alleine von Metastasio (gest. 1782) noch eine Reihe von Texten vertont: Meyerbeer schrieb seine „Semiramis" 1819 für Turin; ganz in den deutschen Spielplan gehören indessen Marschners „Titus" (1813/14), Poissls „Nittetis" (1817) und „Issipile" (1818) und Reißigers „Didone abbandonata" (München 1822, auf Webers Empfehlung 1823 in Dresden gegeben). Weitere Werke der deutlichen Glucknachfolge sind A. Rombergs „Die Großmut des Scipio" (1815), Mosels „Cyrus und Astyages" (1816), Bernh. Kleins „Dido" und W. Mangolds „Merope" (beide 1823)[95]); auch Marschners „Lucretia" (1826) und Wagners „Rienzi" (1842) sind ja stofflich noch der römischen Geschichte entnommen. Führende Meister der späteren romantischen Oper knüpfen so in ihren Jugendwerken noch an das Jahrhunderte lang bewährte Vorbild an, den Gang der historischen Gesamtentwicklung selbst noch einmal mitmachend.

Hatte das klassische Altertum seine Bedeutung für die Stoffwahl der Oper in der Romantik verloren, so wirkte doch der Geist der Antike speziell bei Wagner in eindringlichster Weise fort (die Idee der Oedipusmythe in der Anwendung auf das Verhältnis von Dichtung und Musik in „Oper und Drama" und damit verwandte Ideen in der Siegmund-Sieglinde-Handlung; der Gedanke des nationalen Festspieltheaters; die Vereinigung von Jesus und Apoll in „Kunst und Revolution"[96]), um später an der Wende des 20. Jhs. bei seinen Nachfolgern und Nachahmern auch im Opernstoff selbst seine unversiegliche Lebenskraft wieder neu zu erweisen[97]).

*

[93]) Vgl. Karl Wörner, Die Pflege Glucks an der Berliner Oper von 1795 bis 1841, ZSfMw. XIII, 206.

[94]) In seiner Besprechung von Glucks „Iphigenie in Aulis" empfiehlt E. T. A. Hoffmann dem jungen Tonsetzer das Studium Glucks mehr als das Mozarts; er hält es für „geratener, ältere, energische Werke zu studieren, als ohne dieses Studium der hohen Romantik Mozarts nachzujagen"! (Vgl. E. Istel, E. T. A. H. — Musikalische Novellen und Aufsätze, 2 Bde., Regensbg.)

[95]) „Welche Stoffe für diese romantische Zeit" meint Riehl (II 193) über „Dido" und „Cyrus"! S. auch Reipschläger, Schubaur, Danzi und Poißl, Rostock 1911, S. IV.

[96]) „Die Lebenskraft von Wagners Romantik beruht auf dem sie beherrschenden antiken Geist" (H. Kretzschmar, Ueber das Wesen, das Wachsen und Wirken R. W's., Jb. Peters 1912, S. 52). — Der junge Nietzsche bemerkt in seiner Verherrlichung Wagners („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", Lpzg. 1872, S. 114), seit Goethe, Schiller und Winckelmann sei das Bestreben des Deutschen, von den Griechen zu lernen, immer schwächer geworden; die Wiedergeburt des hellenischen Altertums und damit die „Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik" stünde bevor.

[97]) Vgl. August Bungerts Tetralogie „Homerische Welt", Text v. Kompon., 1898—1903; Felix v. Weingartners Trilogie „Orestes", Text v. Kompon., 1902; Richard Strauß: „Salome" (Text nach Oscar Wilde, 1905) und „Elektra" (T. v. Hofmannsthal, 1909). Auch Karl Goldmarks Oper „Die Kriegsgefangene" (Wien 1899) ist auf eine Episode des klassischen griechischen Epos (die Liebeshandlung zw. Achilles und Briseis aus der „Odyssee") komponiert. — Bei allen diesen Meistern ist freilich das Problem der Auseinandersetzung mit dem Stoff des antiken Epos oder der antiken Tragödie völlig neu gestellt, Ihre gegenüber Gluck und seinen Epigonen ganz andersgearteten Lösungen sind erst ermöglicht, ja hervorgerufen durch den Geist der romantischen Weltanschauung

Hatte der antike Stoffkreis die ernste, große Oper schlechth beherrscht, so war in der komischen Oper Italiens, Frankreic und Deutschlands schon früh ein Gegengewicht gegen seine Einseiti keit erwachsen: in dem gegenwartsnahen, volkstümlichen Inhalt ihr Libretti, der keine Ansprüche an die persönliche Bildung des Zuhöre mehr stellte, entstand wie in der Musik ein gefährlicher Mitbewerb für die opera seria. Der Sphäre des Helden und Ritters wird hi zunächst der Umkreis bürgerlichen Geschehens entgegengesetzt; n Piccinis „Buona figliuola" (Text von Goldoni, Rom 1760), d Geschichte eines elternlosen Mädchens, in dem später die Dame a vornehmen Haus entdeckt wird, und mit Monsignys „Deserteu (Text von Sedaine, Paris 1769) wird der Weg zum rührseligen bürge lichen Schaustück beschritten, der in Deutschland später etv mit Weigls lyrischer Oper „Das Schweizermädchen" (Text nach d von Boieldieu komponierten französischen Oper „La famille Suiss von J. F. Castelli; Wien 1807) und mit Gyrowetz' „Augenarz (Text nach d. Franz. von Veith; 1810) unmittelbar für die lyrisc elegische Spielart der romantischen Oper wegweisend wurde[9] wie sie etwa in Kreutzers „Nachtlager" erscheint. — In Frankrei wird im Zeichen der Revolutionsepoche das Sittenstück, andere seits aber auch die romantische Feenkomödie und das Zauber stück beliebt; Charles Simon Favart (1710—92), Jean Franco Marmontel (1723—99) und Michel Sedaine (1719—97) als Tex dichter förderten mit den Komponisten Duni, Philidor, Monsigny u Grétry die Weiterbildung und Ueberführung der opéra comique neuen Bereichen. Pierre Aug. Caron de Beaumarchais (1732—9 politischer Emporkömmling, Kaufmann und Dramatiker wirkte m dem Lustspiel „Le Barbier de Seville" (1775) nach Italien (Rossin mit seinem von Daponte für Mozart bearbeiteten Erfolgsstück „ mariage de Figaro" (1784) und mit dem Opernbuch für Salieri „Tarar (1785) nach Deutschland herüber.

---

und spez. des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes: dem deutschen Geiste stammve wandt, zieht sich das antike Gedankengut unverlierbar selbst dur die deutsche Romantik, die sich äußerlich zeitweilig von ihr Stoffen distanziert, und führt immer wieder und in immer neu Sinngebung zur Kultursynthese.

Der unmittelbare Anlaß der neuerlichen Welle in der Oper um 1800 dürfte in der deutsch Uraufführung der großen Doppeloper „Die Trojaner" (Paris 1863) von Berlioz in Karlsruhe Jahre 1890 zu suchen sein, doch ist Berlioz seinerseits stark von Wagner beeinflußt. Immerh scheint auch Frankreich in der 2. Hälfte des 19. Jhs. der romantischen Sagenoper (opéra légendai müde geworden zu sein; man vgl. Gustave Bertrand, „Les Nationalités musicales etudiées da le drame lyrique", Paris 1872, S. 144: „Pour notre part nous admettons bien l'opéra légenda comme un des types du drame lyrique ..., mais il ne nous déplait pas de voir revivre au le génie de l'antiquité!"

[98]) Freilich stieß dies Genre beim hochfliegenden Geiste sofort auf Widerspruch; man vgl. E. A. Hoffmanns temperamentvolle Besprechung des letztgenannten Singspiels (Musikal. Schriften, Is a.a.O. II, 316): „Eine Zeit lang hatten sich die rührenden Familiengemälde unserer Bühnen bemä tigt, bis sie in ihrem eigenen Tränenwasser untergingen; jetzt scheinen sie von der Musik geret werden zu wollen, um als Opern über die Bretter zu ziehen." G's. Stück sei „mehr ein rühren Drama, worin den auftretenden Personen manchmal die besondere Lust anwandelt, ein Liedc zu singen, und also der Maßstab der eigentlichen Oper nicht anzuwenden ist. Was soll aber unserer theatralischen Musik werden, wenn auch die Oper sich bis zu dem gemeinen Tun u Treiben des beengten bürgerlichen Lebens erniedrigt, der dem Geiste, der sich in das romantisc Reich, wo Gesang die Sprache ist, emporschwingen will, die Fittiche lähmt und die Phanta erdrückt?" So müsse ein Stoff wie der vorliegende für das wahrhaft romantische deutsche Ope schaffen abgelehnt werden; „solch kleinbürgerliches Küchenstück" könne dem Komponisten ke Anregung mehr geben!

Auch in der großen Oper selbst konnte jedoch der allgemeine Rückschlag gegen das Zeitalter der Verstandeskultur nicht ohne Wirkung bleiben. Das ewige Einerlei der eigentlich ja durch Weltenfernen getrennten mythisch-antiken Gestalten konnte den im Leben täglich von den widersprechendsten Ereignissen aufgerüttelten Menschen schlechterdings nicht mehr befriedigen[99]). Wo man nicht ein völliges Gegengewicht in der komischen Oper und im Vaudeville suchte, fand man nun auch im Bezirke des ernsten Bühnendramas Themen, die schon eher Interesse in Anspruch nehmen konnten. Es tauchten Stoffe aus der mittelalterlichen Sage und Geschichte, aus Ossian und aus dem Märchenschatz des Orients auf; der Uebergang wird besonders anschaulich durch Glucks „Armide" (Text von Quinault; Uraufführung 1777) mit ihrer orientalischen Kreuzritterromantik inmitten der klassisch-erhabenen Stoffe seiner Antiken-Opern bezeichnet.

Die Opernstoffe aus dem griechisch-römischen Altertum, die von den Meistern der italienischen und französischen komischen Oper der 2. Hälfte des 18. Jhs. und denen des Wiener[100]) und des deutschen Singspiels bevorzugten Stoffkreise sowie die Vorlagen aus dem spanisch-romanischen, orientalischen und deutschen romantischen Bereich fanden wie die zugehörige Musik ihre Zusammenfassung in Mozarts bühnenmusikalischem Lebenswerk, das mit größter Eindringlichkeit zwischen den Epochen vermittelt. Mit Mozart setzt für Deutschland die romantisierende Musikdramatik sichtbar ein — mit ihm beginnt freilich auch die deutsche Textnot.

Mozart hatte seine Bühnenwerke noch vorwiegend nach außerdeutschen Vorlagen geschrieben: „Bastien und Bastienne" nach dem franz. Singspiel des Favart, „Idomeneo" auf den Text des italienischen Abbate G. Varesco, „Figaros Hochzeit" (nach dem französischen des Beaumarchais) sowie „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" nach den Libretti des italienischen Wiener Hoftheaterdichters und künstlerischen Kosmopoliten Daponte, „Titus" nach dem auch sonst noch vielfach komponierten Buch des gleichfalls in kaiserlichen Diensten stehenden Pietro Metastasio; dem treten allein die „Entführung aus dem Serail" nach Bretzner von Stephanie und „Die Zauberflöte" nach Wieland von Schikaneder als deutsch konzipierte Texte gegenüber. An Inhalt und Form seiner Libretti hat Mozart aufmerksame Kritik geübt; vor der Wahl des Figaro-Stoffes liest er bekanntlich vergebens „100 Bücheln" durch.

Mit Mozart bemächtigt sich der romantische Zeitgeist endgültig der Oper: was Maschinenposse und Zaubersingspiel, Feenstück und Handlung an exotischen fremden Stätten bisher schon der primitiven Schaulust geboten hatten[101]), wird nun in die höhere Sphäre der zum Gesamtkunstwerk tendierenden romantischen Oper erhoben. Jener bil-

---

[99]) Vgl. Abert, Grundprobleme der Operngeschichte, Lpzg. 1926, S. 30/31.

[100]) Das Wiener Singspiel geht, wie Vladimir Helfert nachweist (Zur Geschichte des Wiener Singspiels, ZSfMw, V, 194), dem norddeutschen Hillers zeitlich voraus; es bevorzugte Komödien mit Zaubercharakter wie „Faust", „Die musikalische Zaubertrommel", „Die lustige Tafelhexerey", „Der Hexenmeister aus Liebe" u. ä. — Vgl. auch H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel, Augsburg, 1863.

[101]) Wohl die erste deutsche Zauberoper war Hofners „Megära, die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß", gegeben 1774 im Erscheinungsjahr von Goethes „Werther", Glucks „Iphigenie in Aulis" und Bendas Melodram „Ariadne auf Naxos". Siehe auch die Zauberopern Zumsteegs aus den 1780er Jahren.

lige Theaterzauber freilich erhielt sich noch lange an der Peripherie des Kunstbetriebs, feierte bei den Norddeutschen Bierey und Blum, bei Wenzel Müller und ihren Zeitgenossen manchen Publikumserfolg und versiegte, mit alleiniger Ausnahme der Werke Ferdinand Raimunds, im Biedermeier, ging auf in Posse und Operette.

Die romantische Weltanschauung bemächtigte sich der Kunstform der Oper und erfüllte sie in Inhalt und Form, in Text und Musik mit ihrem Geiste; die musikalische Dramatik Deutschlands, Italiens und Frankreichs erhielt eine neue Blickrichtung[102]). Gleichzeitig aber macht sich der nationale Zug der Zeit bemerkbar: die bisherige Inhaltsangleichung der Opern der drei Länder macht einer Spezialisierung trotz gemeinsamer Grundzüge Platz. Die Kultur der Antike war den Deutschen, Italienern und Franzosen ein gemeinsamer historischer Nährboden gewesen — die Stoffquellen des Mittelalters und der Gegenwart aber waren besondere für jede Nation. Die Operngeschichte macht eine der Staatengeschichte parallel laufende Entwicklung zum **Nationalismus** durch[103]). Elemente der romantischen Geisteshaltung, des weltpolitischen Geschehens und der durch Tradition geheiligten Stoffe der komischen Oper überschneiden sich im bühnenmusikalischen Schaffen seit dieser Zeit immer wieder und bilden die Hauptquellen der Librettistik im 19. Jahrhundert.

2. Das Verhältnis zur außerdeutschen Librettistik.

Französischer Einfluß drang in Dichtung und Musik der Oper Deutschlands (und nicht minder Italiens!) in starkem Maße ein; der deutsche Spielplan brachte ja die Werke der zeitgenössischen französischen Oper mit an erster Stelle.

Beethoven, um deutsche Opernbücher bemüht und von ihnen unbefriedigt[104]), wählte schließlich, nachdem er mehrere Schauspielmusiken und Ouvertüren zu Bühnendramen geschrieben hatte, des Franzosen Bouilly „L'amour conjugal", 1804 auch von dem Italiener Paër komponiert, als Vorlage für „Fidelio"; an der endgültigen deutschen Ausgestaltung des Librettos waren nicht weniger als drei Bearbeiter beteiligt (Sonnleithner, Treitschke, Breuning). Gleich Beethoven griffen viele deutsche Meister von Rang zu französischen Textbüchern.

---

[102]) 1817 bezeichnet Weber in der Besprechung von Cherubinis „Lodoiska" (Dresdener Aufführung) als „das in unserer Zeit Vorherrschende": das „Romantische"!

[103]) Ign. Holzbauer wählte zum Stoff seiner ersten großen deutschen Oper das Schicksal des erwählten und nie zur Regierung gekommenen deutschen Gegenkönigs gegen Karl IV. „Günther von Schwarzburg" (1776); der Franzose Grétry aber wendete sich der Lebensgeschichte Richards I. (Coeur de Lion) zu, der als englischer König durch sein ganzes Leben in die französisch-englische Geschichte verstrickt war (1784); d'Almayracs „Raoul de Créqui" (1789) und Lemoynes „Louis IX. en Egypte" (1790) verwenden vollends nationalgeschichtliche Vorlagen.

[104]) Später (1815) lag B. noch „Romulus und Remus" von Treitschke und „Bacchus", eine große lyrische Oper von Rudolph vom Berge vor. Indessen wurde das Buch der ersteren noch im gleichen Jahre von Johann Fuß (1777—1819) für das Theater a. d. Wien komponiert und nun von Beethoven natürlich beiseitegeschoben (Thayer, L. v. B's. Leben, V, 485); zu „Bacchus" existieren nur einige fragmentarische Skizzen, die Ansätze zu leitmotivischem Denken (?) verraten (a.a.O., S. 503/4).

In erster Linie dienten in Deutschland (und Italien) die Texte Eugène Scribes (1791—1861) immer wieder als Vorbild, wo sie nicht, wie z. B. von Esser in „Die zwei Prinzen", unmittelbar herangezogen wurden. Selbst Wagner hatte ja noch den Entwurf seines später von Kittel vertonten Buches „Die hohe Braut" im Jahre 1836 mit der Bitte um Beurteilung an Scribe gesandt. Scribes Bücher zu „Maurer und Schlosser" (1825) und zur „Weißen Dame" (1825), zu „Die Stumme von Portici" (1828), „Fra Diavolo" (1830), „Robert der Teufel" (1831), „Die Jüdin" (1835), „Die Hugenotten (1836), „Der Prophet" (1849) u. v. a. waren in Deutschland allbekannt; die stilistischen Eigentümlichkeiten der Opernmusik Aubers und Meyerbeers sind ohne diese Texte kaum zu denken. — Scribes Komödie „Das Glas Wasser" erzielt noch heute (1935/36) im Berliner Staatlichen Schauspielhaus Serienerfolge.

Jean Nicolas Bouilly (1763—1842) begründete seinen Ruf als Dramatiker 1790 mit der komischen Oper „Pierre le Grand", von Treitschke für Weigl übersetzt und von Lortzing für „Zar und Zimmermann" benutzt, und mit dem Libretto zu Cherubinis „Les deux journées". Nach Deutschland wirkte er weiter herüber mit „Fanchon" (übersetzt von Kotzebue 1805), „Agnes Sorel" (von Sonnleithner für Gyrowetz bearbeitet) und verschiedenen Theaterstücken.

Neben ihnen ist vor allem Saint-Georges (1801—75) zu nennen, der, z. T. mit verschiedenen Mitarbeitern, die Pariser Theater mit Texten versorgte. Seine bekanntesten Libretti sind „L'âme en peine" (1846), „Les mousquetaires de la reine" (1846) und „Le château de Barbe-Bleue" (1851). Franz Lachner komponierte seine gr. trag. Oper „Catharina Cornaro" auf ein Buch von St.-G. und zahlte ihm dafür 2000 Francs (s. NZfM. XVI, 167); Flotow vertonte die bekannten Bücher zu „Le forestier" (1842), „L'esclave de Camoens" (1843) und „L'ombre" (1869).

Bedeutenden Ruf erlangten schließlich die französischen Librettisten H. v. Leuven und Brunswick mit „Der Postillon von Lonjumeau" (1836; noch heute mit Adams Musik in Deutschland aufgeführt und 1936 in einem gleichnamigen Tonfilm verwendet!) und „Der Brauer von Preston" (Adam, 1838); St. Just mit „Der Kalif von Bagdad" (Boieldieu) und „Johann von Paris"; Hipp. Bis und Jouy mit „Wilhelm Tell" (Rossini, 1829) und Mélesville (A. H. J. Duveyrier, 1787—1865, äußerst fruchtbarer Dramatiker) mit „Zampa" (1831).

In Frankreichs Operndichtung spielt zunächst zahlenmäßig die Spiel- und Konversationoper die größte Rolle. Romantische Elemente machen sich in ihr nur äußerlich, z. B. in der Wahl des Schauplatzes[105]) geltend; etwas stärker dringen sie erst in der Zeit der Pariser Neuromantik (Epoche der Julirevolution von 1830) ein, beschränken sich aber auch dann auf äußere szenische Momente. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz bildeten ihren Inhalt; in dramaturgischer Hinsicht ähnelte eine Oper der anderen sehr stark — die Eigenart ihres stets graziös beschwingten Textgewebes wird schlagwortartig am besten beleuchtet durch den Untertitel von Scribes „Lestocq": „Intrige und Lüge".

Wesentlich deutlicher wird romantisches Gedankengut in den eigentlich romantischen, von den Autoren meist aber auch als „komische Opern" bezeichneten französischen Werken, die ihre frühen Vorstufen

[105]) Seit Cherubinis „Portugiesischem Gasthof" (1798) liebt es die französische Romantik vornehmlich, ihre Schauplätze nach Portugal zu verlegen; Italien bevorzugt demgegenüber das schweizerische Szenenbild.

in Grétrys „Raoul Barbe-Bleue“ (1789) und „Richard Coeur de Lion“, beide von Sedaine, haben. Einer der ersten großen Erfolge dieser Reihe war Boieldieus „Chaperon rouge“ (Théaulons 1818), in dem die Zurückführung des Märchens vom Rotkäppchen auf eine im mittelalterlichen Deutschland spielende Handlung deutlich auf die deutsche Romantik als Quelle für Frankreich hinweist[106]). Echt romantisch ist auch Scribes „Dame blanche“ mit der Volkssage vom Geisterspuk der Ahnfrau im Schlosse; wiederum aber wird dies romantische Element, entsprechend der mehr oberflächlichen Auffassung der Romantik in Frankreich, nur als ein dankbares Handlungsrequisit benutzt. Wenig später zieht auch die Räuber- und Dämonenromantik, wie wir sie in Deutschland etwa aus „Götz“, aus den „Räubern“ und aus „Hans Heiling“ kennen, in die Oper ein; die Folge dieser Werke wird eröffnet mit Scribes „Fra Diavolo“ (Auber, 1830), dem schon im nächsten Jahre Duveyriers „Zampa“ (Herold) als bizarr-abenteuerliche Seeräuberfabel folgt. Beiden Stoffen verwandt ist „Robert der Teufel“ von Scribe und Delavigne (Meyerbeer, 1831) mit den romantischen Schauplätzen und den Handlungselementen des mittelalterlichen Ritterturniers, des Brechens eines Wunderzweiges am Grabe der Heiligen, der Einschläferung durch den Zweig und vor allem mit dem Teufel in Menschengestalt (Bertram) und der Kirche als Siegerin über die Höllengewalt — beides Züge, in denen eine Einwirkung durch Webers „Freischütz“ angenommen werden kann). Ein Märchenstoff liegt wiederum Scribes „Ehernem Pferd“ (Auber, 1835) zugrunde; auch in Deutschland bekannte und in Dichtung und Oper häufig verwendete romantische Handlungsmomente sind hier die Traumerscheinung eines schönen Weibes, das Pferd von Erz, das mit jedem Reiter durch die Lüfte fliegt, die Verwandlung eines jeden, der sein Schweigegebot bricht (vgl. Papageno!), in eine hölzerne Pagode, das zauberbannende Wunderarmband und der Schauplatz auf dem Planeten Venus mit Titanias Feenschloß („Oberon“!). Der von Scribe und Melesville in „Der Feensee“ (Auber, 1839) behandelte Stoff ist wieder unmittelbar von einem Deutschen, dem Märchendichter J. Musäus, übernommen; das Stück spielt im deutschen Gebirge und im Feenreich, die Liebe der Fee zum Sterblichen und die Lösung des aus dieser Liebe erwachsenen tragischen Konflikts durch den Gnadenakt der Feenkönigin kehrt in der Märchenromantik immer wieder (vgl. Grillparzers „Melusine“ und Wagners „Feen“)[107]). Der Dämonenromantik wendet sich Scribe noch einmal in „Carlo Broschi oder der Anteil des Teufels“ (Auber, 1843) zu; allein auch hier wird vom Textdichter keine wirkliche Höllenromantik angestrebt;

[106]) Es ist sehr aufschlußreich, daß gerade dieses Werk auch in der Musik manche mit der deutschen Opernromantik verwandten Züge aufweist, so z. B. in der programmatischen Ouverture, vgl. Daninger, Sage und Märchen im Musikdrama, S. 146 f. und öfter — freilich erschien der Rotkäppchen-Stoff schon 1697 auch bei dem Franzosen Perrault.

[107]) Die alte französische Tradition gerade der „Contes de Fées“, die durch Perrault (Histoires ou Contes du temps passé, 1697) eine Neubelebung erfahren hatten, muß zu dieser Zeit schon wieder vergessen gewesen sein; die Stoffe der französischen Opernromantik jedenfalls lassen sich gerade hier mit Bestimmtheit auf deutsche Quellen zurückführen. Vgl. auch Richard Benz, Märchendichtung der Romantiker, Gotha, 1908, S. 15.

ironisch überlegen wird vielmehr gerade eben der Aberglaube (des Rafael) an den Teufelsspuk als dankbares Handlungsmoment verwendet; das Ränkespiel des Inquisitors und der Hofgesellschaft zeigt den Vorrang von Intrige und Spiel vor romantischem Empfinden.

Eine intensive Beschäftigung mit romantischem Gut in der französischen Operndichtung wird besonders n a c h 1850 bemerkbar, so in der kom. Oper „Dinorah" von Barbier-Carré (Meyerbeer, 1859) mit der Legende vom Hexenmeister und seinem verborgenen Schatz, mit der vom Wahnsinn befallenen Heldin, der Schicksalsrolle des Blitzschlages — und mit der Romanze („Der Zaubrer, der dort hauset"); durchaus romantisch sind ja auch noch die bekannten Opern „Die Perlenfischer" (1863), „Djamileh" (1872) und „Carmen" (1875) von Bizet und „Lakmé" (1883) von Delibes! Die besonders eindringliche Rolle gerade der d e u t s c h e n Romantik als Quelle der französischen Librettistik geht weiterhin hervor aus den Operndichtungen nach Goetheschen Stoffen (Berlioz, „Damnation de Faust", Text vom Kompon., 1848; Gounod, „Margarethe", T. v. Barbier-Carré, 1859; Thomas, „Mignon", T. v. dens., 1866; Massenet, „Werther", T. v. Blau, Milliet u. G. Hartmann, 1880). Die Gestalt unseres großen romantischen Dichterkomponisten E. T. A. Hoffmann als solche nimmt Barbiers fantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen" (Offenbach, 1881) zum Titelhelden (unter Verwendung von Stoffen aus seinen Werken).

Durchaus romantisch sind schließlich auch die Libretti der g r o ß e n historischen französischen Oper gehalten, die so außerordentlich großen Einfluß erlangen sollten[108]); auch sie fast ausschließliche Domäne des vielgewandten S c r i b e[109]). In manchem an Bouillys „Les deux journées" (Cherubini, 1800) und an „Ferdinand Cortez" von Esménard und Jouy (Spontini, 1809) anknüpfend, gehört auch diese Gattung durchaus der Pariser Neuromantik an — ihr erstes und Hauptwerk, die „S t u m m e v o n P o r t i c i", erschien kurz vor der Revolution, im Jahre 1828. Fürstentyrannei, Volksaufruhr, Kampf und Gift sind hier die hervorstechendsten Handlungsmerkmale; der Meeresstrand und die Fischerhütte als Szenenbilder, der Revolutionskampf beim Vesuvausbruch, die Spielrolle der stummen Titelheldin sind Mittel eines aufs äußerste erregten romantischen Effektstils; die Rolle des Werkes in der politischen Revolutionsgeschichte ist bekannt. — Scribes „M a s k e n b a l l" (Auber, 1833) ist romantisch mit der Rolle der weissagenden Zigeunerin, mit der Nachtszene am Hochgericht[110]) und dem Pflücken des Heilkrautes, zeigt aber in dem Adelskomplott und der Hofathmosphäre seiner Handlung wiederum auch die Eigenart des Konversations- und Intrigenspiels. Politisch-soziales Geschehen, Kampf und Mord, jedenfalls die brutalsten Spielarten einer reizbaren Romantik bilden den Inhalt der zeitlich folgenden großen Opern Scribes: „D i e J ü d i n" (Halévy, 1835) hat den seit Lessings „Nathan" und Scotts „Ivanhoe" gern behandelten Zwiespalt zwischen Jude und Christ zum Gegenstand; Intrige, Verstellung, das verschollene Kind in der Hand des Feindes, der Flammentod im

---

[108]) In ihrer Besprechung von Spontinis „Olympia" bemerkt die AMZ (1820, 101 f.), daß die Franzosen „derjenigen dramatischen Poesie, die sie tragédie lyrique (tragische Oper) nennen ..... allen den Ungeschmack aufpfropfen, welcher die deutsche romantische Poesie entstellt"!

[109]) Aeußerlich sind diese Opern durchweg in der charakteristischen 5 - Akt - Gliederung der großen französischen Tragödie gehalten; vgl. auch „Rienzi"!

[110]) In der modernen, spätromantischen deutschen Oper kehrt eine solche Szene wieder bei Egk, „Die Zaubergeige".

Oelkessel, dazu als unerläßliche Beigabe die dichterisch-musikalische Form der Romanze (der Recha) sind hier die stofflichen Mittel. Scribes „Guido und Ginevra" (Halévy, 1838) behandelt den grauenhaften Stoff der Pest und spielt wollüstig mit Gift und Mord gedungener Banditen und Strolche; Schauplatz ist das mittelalterliche, sagenumwobene Florenz. In die völlig aus der Zeitstimmung geborene Handlung der „Hugenotten" (Meyerbeer, 1836) greifen die romantisch gefaßten Elemente des Kirchenkampfes, der nächtlichen Mordszene auf dem Kirchhof und wiederum die Form der Romanze („Ihr Wangenpaar") ein; der „Prophet" (Meyerbeer, 1849) endlich weist mit seiner in Münster spielenden mittelalterlichen Handlung von den Wiedertäufern, die auch in der deutschen Opernromantik begegnet (Alsdorf, „Die Wiedertäufer", 1838; Markull, „Der König von Zion", 1842), nochmals unmittelbar auf das Ursprungsland des romantischen Stils hin[111]).

In der italienischen Operndichtung unseres Zeitabschnitts fällt vor allem die sehr starke stoffliche Abhängigkeit von Frankreich, Deutschland und England (Shakespeare, Scott) auf: bei weitem die Mehrzahl der epochemachenden Opern Italiens dieser Zeit ist nach ausländischen Texten oder Stoffen geschrieben. Besonders hinsichtlich des romantischen Elements ist dies bemerkenswert: sind schon in Paris die meisten romantischen Züge von Deutschland übernommen oder aber sehr äußerlich aufgetragen, so hat der Italiener eigenes hier nur in sehr geringem Umfange, bzw. erst nach vollzogener Beeinflussung durch die Meisterwerke der Fremde zu sagen[112]).

In der komischen Oper ist das Haupt- und Spitzenwerk, Rossinis „Barbier von Sevilla" (1816) von Sterbini nach des Franzosen Beaumarchais bekannter Quelle bearbeitet. Felice Romanis „Liebestrank" und Cammeranos „Don Pasquale" (beide von Donizetti, 1832, 1843) knüpfen an die nationale Tradition der op. buffa an[113]). „D. Pasquale" erlebt seine Uraufführung nicht mehr im Heimatland, sondern in Paris. Dort hatte der Komponist schon drei Jahre zuvor seine „Regimentstochter" nach dem französischen Texte von St. Georges und Bayard auf die Bühne gebracht.

Die italienische große (heroische, tragische) Oper setzt für die Romantik mit G. Rossis „Tancred" (Rossini, 1813) ein. Die Handlung in Sizilien, der Krieg mit den Mauren in dieser Oper mögen als romantisch gelten, ebenso die von Rossi gestaltete Geschichte der Königin von Babylon, „Semiramis" (Rossini, 1823) und die Kreuzzugatmosphäre in „Die Kreuzritter in Aegypten" (Meyerbeer, 1824). Der

---

[111]) Äußerlich noch deutlicher wird Scribes romantisierende Tendenz schließlich in der 2. Hälfte des Jhs. in „Die Afrikanerin" (Meyerbeer, 1865).

[112]) Diese Uebernahme französischer Elemente durch italienische Librettisten setzt übrigens nicht erst mit der Romantik ein: schon in den ital. Opern der Jahrhundertwende (1800) wurden „die Texte immer mehr den französischen genähert und später diesen direkt nachgebildet" (Schiedermair, Simon Mayr, I, 137 u. 253 f.). — Sehr bezeichnend ist, daß Rossis Libretti für Mayr den Schauplatz nach Nordfrankreich, Schottland, England, in das Land der Skythen, in den Peloponnes und nach Peru verlegen (a.a.O., S. 254), auf dieser Stufe vollzieht sich in Italien die deutliche Abwendung vom Ideal des klassischen Altertums!

[113]) Man beachte, wie weltenweit die harmlose Lustspielromantik der als Liebestrank feilgehaltenen Flasche Bordeaux von der symbolischen Vertiefung eines an sich verwandten märchenhaften Zuges in Wagners „Tristan" entfernt ist.

nationalen Geschichte entnommen ist Romanis „Lucrezia Borgia" (Donizetti, 1833); die Handlung von dem verschollenen, aber wiedergefundenen Sohn, das teuflische Intrigenspiel um Gift und Gegengift verrät den Hang zum Effekttheater. Romanis „Norma" (Bellini, 1831) und Cammeranos „Belisar" (nach W. Schenk, Musik von Donizetti, 1835) gehen noch einmal in die nationale Vorgeschichte des spätrömischen Reichs zurück — damit sind aber auch im wesentlichen die eigenen Quellen Italiens erschöpft. Schon Rossinis „Othello" (1816) war nach dem Drama Shakespeares gestaltet; Cammeranos „Lucia di Lammermoor" (Donizetti, 1833) hat W. Scotts „Die Braut" zur Vorlage. Romanis Buch zu „Romeo und Julia" (Bellini, 1830) ist ebenfalls nach Shakespeare gearbeitet, wenngleich der ursprüngliche Stoff der romantischen Liebeshandlung ja ins mittelalterliche Italien gehört; Bellinis zweite tragische Oper „Die Puritaner" ist von Graf Pepoli nach Scott ausgeführt — das Werk erlebte seine Erstaufführung in Paris. Donizetti endlich nimmt für seine „Favoritin" Scribe selbst in Anspruch (Uraufführung Paris 1840); die Handlung von dem Helden der Oper, Fernando, der bald Klosterbruder, bald Feldherr ist, der Schauplatz in Spanien und die Klostermauern gehören, wie das gesamte in der Oper aufgerollte Sittenbild der Effektromantik der für Meyerbeer geschriebenen Textbücher des unbestrittenen Meisters der französischen Librettistik an.

Vollends vom Ausland abhängig sind schließlich die Libretti der wie in Frankreich erst um 1830 einsetzenden eigentlich romantischen italienischen Oper: das Schauspiel des deutschen Klassikers Schiller „Wilhelm Tell" mit seinem romantischen Schauplatz des Vierwaldstädtersees und des Rütli und mit der damals so zeitgemäßen Handlung von der Brechung der Tyrannenherrschaft, für Rossini von den Franzosen Bis und Jouy gestaltet und in Paris 1829 aufgeführt, eröffnet ihre Reihe. Romanis „Nachtwandlerin" (Bellini, 1831) geht auf Scribe zurück; wahrhaft romantisch ist hier die rührende Dorfgeschichte in der Schweiz: der nächtliche Gang des somnambulen Mädchens über den Mühlsteig erinnert freilich an die Schauerromantik der „Ahnfrau"-Stoffe. Einen eigenen italienischen Text gibt Rossi in „Linda von Chamouny" (Donizetti; Wien 1842), doch sind die traditionelle Liebesgeschichte mit dem sich Verkennen und sich Wiederfinden und die geistige Umnachtung des Mädchens aus Liebesgram hundertfältig vorbereitete und überdies recht äußerliche Motive; die Gestalt des armen Savoyardenknaben (Pierotto) ist wohl in Erinnerung an Bouillys „Wasserträger" konzipiert. — Auch Verdis Textdichter Piave schloß sich völlig an französische Vorlagen an: „Hernani" (1844) ist eine Bearbeitung des kurz zuvor erschienenen gleichnamigen Dramas von Victor Hugo, dem Führer des französischen romantischen Schrifttums, dem auch die echt romantischen Züge des Librettos (Ernanis Horn und sein todbringender Klang; der Schauplatz in der deutschen Kaisergruft zu Aachen) zu danken sind. „Rigoletto" ist von Piave nach Hugos „Le roi s'amuse" geschrieben; die Figuren des verkrüppelten Narren und des Banditen Sparafucile sowie der Fluch (des Monterone) sind beliebte Requisiten des romantischen Librettos;

den äußeren Rahmen gibt hier wie in „Hernani" die Ritterspähre[114]).

Deutlich prägen sich also im französischen und französisch-italienischen Opernbuch, wie es in der 1. Hälfte des 19. Jhs. den deutschen Spielplan beherrschte, die Nationalcharaktere der Länder und die dortige Auffassung der Romantik aus. Kraftquellen des Librettos sind in Frankreich die unerschöpfliche Grazie und Leichtigkeit der Konversationskomödie, die effektsichere Szenenformung und der Instinkt für die Nutzbarmachung der Zeitstimmung in der Oper, in Italien aber die nationale Geschichte speziell des Mittelalters. Vergeblich wird jedoch der Deutsche die ihm vertraute tiefere Symbolkraft des romantischen Textes suchen: der Geist der großen Kulturströmung scheint uns im französisch-italienischen Libretto noch weit äußerlicher als in der zugehörigen Musik ausgeprägt[115]). Die einzelnen dort angewandten romantischen Züge, Stilmittel und Motive vom orientalischen, phantastischen, idyllisch- oder schaurig-romantischen Ort der Handlung, von der mittelalterlich-nationalen Ritterwelt, von Zweikampf, Mord und Brand bis zur Teufelsdämonie, zum Wahnsinn und Somnambulismus der reizbar-sentimentalen Mädchengestalten[116]) finden sich allerdings zur gleichen Zeit in beiden Ländern genau wie in Deutschland; der Märchenstoff aber in symbolisch bedeutsamer Formung, die nationale Sage und Mythe in dichterischer Verwertung, die wahrhaft poetische Beseelung der Natur, die Beseelung vor allem von Tier und Geist und endlich die Verfolgung und Durchführung einer leitenden, romantisch-idealistischen Idee[117]), z. B. des Erlösungsgedankens, waren der deutschen Opernromantik vorbehalten.

3. Die Autoren deutscher Opernlibretti im Zeitalter der Romantik.

Der wahrhaft romantisch-poetische Stoff in der Operndichtung ist in Deutschland zu Hause und dringt von hier aus siegreich ins Ausland vor[118]) — in Theatererfahrung und Formsicherheit aber wird der deutsche Librettist vom Franzosen bei weitem übertroffen. Die Eigenart der nationalen Operntexte ist die gleiche wie die der zugehörigen nationalen Musiken: Der Franzose ist anmutig und beschwingt, skrupellos, aber effektvoll, der Italiener scheint uns feurig oder

---

[114]) Der romantisierenden Librettistik nach ausländischen Stoffen blieb Verdi treu. „Traviata" v. Piave (1853), inhaltlich schon auf Puccinis „Bohème" vorausweisend, geht auf Al. Dumas' „Kameliendame" zurück, der „Maskenball" (Piave, 1859) auf Scribe (vgl. Aubers gleichnam. Oper); die Libretti zu „Othello" (1887) und „Falstaff" (1893) von A. Boito haben Shakespeares gleichnamige Schauspiele zum Vorbild. Originalbücher sind einzig Cammeranos „Troubadour" (1853) mit seiner spanischen Zigeunerromantik und Ghislanzonis „Aida" (1871).

[115]) Im französischen Märchen schon des 18. Jhs. ist das Mittel „zum Zweck geworden. Die Feenmaschinerie, früher nur bei besonderen Gelegenheiten in Gang gesetzt, wird selbst Gegenstand der Darstellung" (R. Benz a.a.O., S. 18).

[116]) Vgl. H. v. Kleist, „Käthchen von Heilbronn".

[117]) Vgl. auch Julius Kapp, „Meyerbeer", Berlin 1924, S. 143/4: „Meyerbeer-Scribes Texte haben stets nur den Schein einer tragenden Grundidee .... Die Handlung wird stets nur von einer meist recht plumpen Intrige vorwärts getrieben, die sowohl eine dramatische Idee, wie jede Charakteristik ersetzen muß."

[118]) „La littérature allemande pensa se rajeunir et se retremper dans ses origines; de là cette exhumiation du moyen âge légendaire et pittoresque; de là cette fièvre du romantisme, qui passa ensuite en France ...." (Gustave Bertrand, Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique. Paris 1872, S. 142.)

schmachtend, oberflächlich, aber bestechend; beide kennen nicht die deutsche Versenkung in die Tiefe, die sie als „germanische Philosophie" belächeln und ablehnen. Der Deutsche aber spürt dem Wesensinhalte seiner Kunst nach — und verliert den Boden unter den Füßen: sein Sehnen und Grübeln entlädt sich im lyrischen Ueberschwang der Worte und Töne, dem die naiv-natürliche Formgebung mangelt. Er erträumt und findet Bezirke des Wunderbaren, die dem Romanen für immer versperrt sind, aber er büßt Zeit und Kraft dabei ein; bevor er überhaupt zur künstlerischen Gestaltung seines Gedankenreichtums kommt, hat jener längst den Sänger und den Theaterdirektor befragt, Text und Musik zu Papier gebracht und dem Publikum gefällig serviert, was es nach der Mode haben wollte und was es ohne große geistige Anstrengung bequem aufnehmen konnte.

Es kommt hinzu, daß Deutschland bisher über eigene Textdichter von Geltung nicht verfügt hatte: bis zum Reformwerke Glucks hatten ja Italiener und Franzosen die deutsche Operndichtung schlechthin beherrscht. Die deutschen Librettisten des frühen, nationalen Singspiels hatten nur selten Ruf und Einfluß erwerben können; die Gattung war eine kleine, anspruchslose, deren Bedeutung mehr aus der Volkstümlichkeit als aus der dichterischen Größe ihrer Texte erwuchs, und war ja überdies erst in Anlehnung an das französische Vaudeville (Favart) entstanden. Einen bleibenden Namen vermochten sich hier nur Friedrich Wilhelm Gotter (1746—97) mit seinen „Singspielen" (1. Bd., Lpzg. 1778) und dem von Benda 1778 komponierten Monodrama „Medea" (1775)[119]) und Christian Felix Weiße (1726—1804) mit seinen „Komischen Opern" (3 Bde., Lzpg., 1768—71) als Librettist J. A. Hillers zu erwerben. In der anspruchsvolleren großen Oper sind, nach der frühen deutschen Dichtung „Thusnelda" (Oper von J. A. Scheibe, 1749), allenfalls noch Christoph Friedrich Bretzner (1748—1807), Handlungsbuchhalter und Lustspieldichter zu Leipzig, als Verfasser der Texte „Belmont und Konstanze" (1781) und „Clara, Herzogin von Brettanien" (nach Gozzi, komp. v. Bierey, 1803) und G. Stephanie, der Verfasser von zahllosen Texten für das romantisierende Wiener Nationalsingspiel, als Bearbeiter des ersteren Textes für Mozart („Entführung aus dem Serail") zu nennen. Anton Klein, der Textautor von Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (1776), ist als deutlicher Epigone Matastasios[120]) kaum unter den selbständigen deutschen Operndichtern aufzuführen; Kotzebue, schon vor 1800 auch als Librettist tätig, hatte wie als Bühnenautor multa non multum zu sagen. — Einen Sedaine oder Marmontel, Calsabigi oder Metastasio hatte die deutsche Oper des ausgehenden Jahrhunderts nicht aufzuweisen. Die klassische Epoche der deutschen Dichtung ging zunächst an der Oper vorbei; die ästhetische Stellungnahme Wielands und Herders, ja selbst Wielands eigene Texte, hatten vorläufig keinen erheblichen unmittelbaren Einfluß.

[119]) Gotters Bedeutung ist vornehmlich in der formalen Glätte und Gewandtheit seiner Dichtungen zu sehen, in denen er sich allerdings bewußt an französische Vorbilder anlehnte. Im Versbau bevorzugte er den französischen Alexandriner.

[120]) Vgl. H. Kretzschmar, DTD, VIII/IX, Vorrede, Seite XV.

Inzwischen hatten sich indessen die zahlreichen Ansätze zu romantischer Kunstanschauung immer mehr verdichtet, die Romantik wurde zur beherrschenden Kulturströmung. Die musikalische Kunst erfuhr seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Wege zur Romantisierung eine fortschreitende Literarisierung[121]); mehr als je zuvor benötigte nun der Musiker, wo er textgebundene Musik schrieb, die inhaltliche und formale Anregung durch die Dichtung. Reichardt und Zelter, Schubert und Beethoven fanden für die Kleinformen ihrer Lieder und Gesänge reiches Material in der zeitgenössischen Literatur, vor allem bei unseren Klassikern — in der deutschen Oper aber herrschte ein kläglicher Mangel an brauchbaren deutschen Büchern. Reichardt und Schubert vertonten Goethesche Singspiele, ohne damit dem Ziele der großen Oper näher zu kommen. Schubert komponierte ohne Erfolg Buch um Buch von dramatisch unbegabten Schriftstellern, er und Beethoven griffen zu Kotzebues reichem Librettovorrat, bis schließlich Beethoven für seine einzige vollendete Oper notgedrungen einen französischen Stoff wählte. Jetzt erst werden allmählich unsere großen romantischen Dichter, unsere deutschen Theaterpraktiker und neben ihnen eine Reihe von Theaterliebhabern aufmerksam und produzieren eine große Anzahl von Büchern, die mehr oder weniger geschickt den großen Grundströmungen der Zeit (Romantik, Nationalgeschichte) Rechnung tragen; allein es fehlte durchweg ein guter Schuß nüchterner Zielstrebigkeit, wie er dem Franzosen von Hause aus zu eigen war[122]). Der Deutsche „schwebelte und nebelte", er erging sich in lyrischem Schwelgen und kam wie im Wortdrama nur da zu brauchbaren Gestaltungen, wo wirklich dramatische Veranlagung und klares Formempfinden das Uebermaß der romantischen Gedankenfülle in die richtigen neuen Bahnen lenkte.

*

Unter den zwischen Spohrs „Faust" und Wagners „Lohengrin" zu Worte gekommenen deutschen Opernlibrettisten und Verfassern von in Opern und Schauspielen mit Bühnenmusik[123]) verarbeiteten Stoffen findet sich eine Reihe glanzvoller Dichternamen, und damit wird deutlich das hohe Interesse der Träger der romantischen Idee an der Oper bekundet. Kaum eines der von ihnen beigesteuerten Werke hat aber eine über den Einzelfall hinausragende unmittelbare Bedeutung erlangen können; die dichterische Vollendung und Ausschöpfung einer dramatischen Vorlage allein konnte die Ansprüche nicht erfüllen, die an ein gutes Opernbuch zu stellen waren.

---

[121]) Vgl. H. Abert, „Wort und Ton in der Musik des 18. Jhs.", AfMw. V.

[122]) „Der französische Geist ist mehr nach außen gewendet, und besitzt die Vorzüge dieser Wendung, aber er ist darum auch im Gegensatz zum Versinken Deutschlands in die Tiefen einer subjektiven Welt mehr der Gefahr ausgesetzt, in Aeußerlichkeit unterzugehen." (Franz Brendel, „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper", geschrieben 1845; Ges. Aufsätze, Lpzg., 1858, Seite 96.)

[123]) Die Bühnenmusik des Zeitraums 1813—50 ist im folgenden mit aufgeführt, sofern es sich um Werke handelt, die dem Charakter der zeitgemäßen Nummernoper mit Sprechdialog nahekommen und die (wie etwa Webers „Preziosa" und Kreutzers „Verschwender") trotz ihres Zwittercharakters für die Operngeschichte und die Geschichte ihrer Meister von Bedeutung sind.

Eine (wenigstens mittelbar) starke Bedeutung kommt zunächst den drei Weimarer Großmeistern der Dichtkunst zu:

Christoph Martin Wieland (1733—1813) ist in die Operngeschichte mit seinen Textbüchern zu Anton Schweitzers „Alceste" (1773) und „Rosamunde" (1780) und mit den Stoffen zu Mozarts „Zauberflöte" (1791; aus „Dschinnistan" III, 1789), zu Webers „Oberon" (Text 1780, Komposition 1825/26) und zu Kotzebues Libretto „Pervonte" (Dschinnistan) eingegangen; als Aesthetiker hatte er zu den Problemen der Oper 1775 Stellung genommen in seinem „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände".

Goethe (1749—1832) beschäftigte sich mit dem Operngedanken wohl seit seiner Bekanntschaft mit Reichardt[124]). Schon sein „Großkophta" (1791), unter dem Eindruck der französischen Revolution entstanden, war ursprünglich als Oper entworfen; später hatte er das Fragment eines 2. Teils der „Zauberflöte" (1800)[125]), den Text zu einer romantischen Oper „Der Löwenstuhl" (1814) und den zu einer orientalischen „Feradeddin und Kolaila" (1816) geschrieben — alle diese Texte blieben unvertont. Mehr Anklang fanden dagegen bei den Komponisten seine selbständigen Lustspiele: Schubert schrieb Musik zu „Claudine von Villabella" (1815); „Jery und Bätely" wurde von A. B. Marx (1827), J. Rietz (1840) und Julius Schneider (Bln.) komponiert. Rietz komponierte weiterhin die „Hexenküche" aus „Faust" (Opernfragment 1836), B. A. Weber das Festspiel „Des Epimenides Erwachen". Spohrs Oper „Faust" (1813) ist wohl durch Goethe angeregt, geht aber auf das alte Volksbuch zurück. Aus der überlangen Reihe von Bühnenmusiken zu Goetheschen Dramen seien Beethovens Musik zu „Egmont" und die des Fürsten Radziwill zu „Faust" (1810, gedruckt 1835) genannt.

Friedrich Schiller (1759—1805) kam in der deutschen Oper mit dem Balladenstoff der „Bürgschaft" mehrfach zu Worte: Schuberts Fragment gebliebene Oper von 1816 ist auf die Bearbeitung eines unbekannten Studenten geschrieben; die Fassung des bekannten Theaterpraktikers Frhr. v. Biedenfeld wurde von Lindpaintner und von F. Lachner (Pesth 1828) komponiert; eine vierte Oper über denselben Stoff stammt von August Mayer (Dresden 1823). Das Libretto zu Kreutzers Oper „Der Taucher" nimmt den Inhalt der Schillerschen Ballade nur zum Kern einer unklar geführten, weichlich-sentimentalen Schauergeschichte. „Turandot" (nach Gozzi) komponierten Reißiger (1834), Hoven (1838) und Vincenz Lachner; eine von Fink in der AMZ. Jg. 1840 angekündigte Bearbeitung der „Jungfrau von Orleans" durch W. Held ist unverwertet geblieben; Prechtlers Bearbeitung jedoch hat Hoven 1841 vertont. Eine Schauspielmusik zu „Die Braut von Messina" hatte Friedrich Schneider 1819 geschrieben. Eine Oper „Die Fürstin von Messina" stammt von C. L. von Oertzen, 1840. — Größere Bedeutung

---

[124]) Am 8. XI. 1790 schreibt er an R., der ihn um einen deutschen Operntext gebeten hatte: „Zur Oper bereite ich mich. Schon habe ich in Gedanken Fingaln, Ossianen, Schwawen und einigen nordischen Heldinnen und Zauberinnen die Opern-Stelzen untergebunden und lasse sie vor mir auf- und ab-spazieren. Um so etwas zu machen, muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beispiel der Italiäner ablegen." Goethes Briefe, Weimarer Ausgabe. Nr. 2845 a.

[125]) Vgl. V. Junk, „Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte", Munckers Forschungen, Band 12.

als in diesen deutschen Bearbeitungen hat Schiller für die Oper freilich in Rossinis noch heute lebendigem „Wilhelm Tell" (Bis u. Jouy, 1829) gefunden.

Der große österreichische Dramatiker Franz Grillparzer (1791—1872), mit seiner „Ahnfrau" (1817) der Wegbahner einer ganzen Kette von Schicksalstragödien und damit auch Operntextbüchern ähnlicher Richtung, hatte selbst nur zögernd für Beethoven die Bearbeitung des Librettos „Melusine" (1822) übernommen; nachdem Beethoven die Komposition aufgegeben hatte, bewarb sich Conradin Kreutzer zehn Jahre später um den Text und brachte seine Oper 1833 heraus. Eine Bühnenmusik zu „Der Traum ein Leben" schrieb Schindelmeißer (1837) [126]).

Gleichzeitig mit Grillparzer im Todesjahr Mozarts geboren, starb Theodor Körner (1791—1813) im Geburtsjahr Wagners für Freiheit und Ehre des Vaterlandes, bei einem Alter von 22 Jahren einer unserer namhaftesten Bühnendichter und allein schon zahlenmäßig erfolgreichsten Librettisten. Seine romantische Oper „Die Bergknappen" wurde alleine sechsmal komponiert, und zwar von Hellwig (1818), C. E. Böcler (1837), Oesterreich (1839), Wandersleb (1846), Früh (Konzertaufführung in Berlin 1849) und Flotow (1853). Weiterhin wurden folgende Körnersche Texte vertont: das Singspiel „Der vierjährige Posten" von Steinacker, Schubert (1815), Alsdorf und 1856 noch von Carl Reinecke; „Hedwig" (als „Graziosa" von Kriete bearbeitet) von Dotzauer 1840; „Der Vetter aus Bremen" von Girschner, „Das Fischermädchen" („Anselmo Lancia") von Joh. Ph. S. Schmidt, 1818 und Walter von Goethe 1839; das Opernbuch „Alfred der Große" von Joh. Ph. S. Schmidt (1830) und Reuling (1840) und „Der Nachtwächter" von Schrameck (um 1848). Die Verbindung Körners mit Beethoven und Spohr wurde durch seinen Tod zunichte gemacht. Nicht komponiert blieb das Singspiel „Der Kampf mit dem Drachen", 1811.

Weiterhin haben viele unserer großen romantischen Dichter zum Fortgang der Opernlibrettistik beigetragen: Johann Karl August Musäus' (1735—1787) Märchen „Der Kaufherr aus Bremen" gab den Stoff zu den Opern „Der Rotmantel" von C. Eberwein (1845), Würfel (1832) und Wuerst (1848). Die Opern „Rolands Knappen" von Dorn, 1826 und Lortzing (1849) gehen auf das gleichnamige Märchen zurück. — Ludwig Tiecks (1773—1853), des Mitbegründers und mitführenden Kopfes der Romantik „Leben und Tod der Genoveva" (erschienen in „Romantische Dichtungen", 2 Bde., Jena 1799—1800) haben Huths Oper „Golo und Genoveva", 1838, und vor allem Schumanns „Genoveva" (1850) zum Vorbild; Spohrs „Pietro von Abano" (1827) ist nach Tieck von Pfeiffer bearbeitet; die Märchendramen „Der gestiefelte Kater" und „Der Blaubart" komponierte Taubert (1844, 1857). Stellen diese Libretti nur Bearbeitungen Tieckscher Stoffe dar, so hatte er doch selbst schon 1798 für Reichardt das Märchen „Das Ungeheuer und der verzauberte

[126]) Eine Oper über diesen Stoff schrieb und komponierte Franz Mikorey („Der König von Samarkand", Dessau 1910). G's. Novelle „Das Kloster bei Sendomir" gab den Stoff zu der Oper „Elga", Text und Musik von B. Lvovsky, Düsseldorf, 1910, sowie zu dem gleichnamigen Drama Gerhard Hauptmanns.

Wald" als Opernbuch gestaltet; er schuf freilich damit in mißverstandenem Streben nach Mannigfaltigkeit „ein Werk auf dem Gipfel der Formlosigkeit" [127]), so daß Reichardt die Komposition aufgab und zu einem Libretto von Kotzebue griff. Friedrich H. K. de la Motte-Fouqué (1777—1843), der Dichter und Offizier, ist nur mit einem einzigen, dafür aber um so erfolgreicheren Opernstoff hervorgetreten: sein Märchen „Undine" (Berlin, 1811) bearbeitete er selbst für E. T. A. Hoffmann als Opernlibretto (1816) und Lortzing legte seinem Buche (1845) nochmals dieselbe Quelle zugrunde. (Hoffmann komponierte noch Fouqués Festspiel zur Säcularfeier des Hohenzollernhauses 1815 „Thassilo").

Der größte Dramatiker der Epoche, Heinrich von Kleist (1777—1811) kommt mit „Käthchen von Heilbronn" zu Worte, das von Prechtler für Hoven bearbeitet wurde (1845) [128]).

Clemens Brentano (1778—1842), mit Achim von Arnim durch die gemeinsame Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" für die Romantik hoch bedeutend, bearbeitete für Mendelssohn Geibels „Loreley"; seine „Lustigen Musikanten" (Frankfurt a. M., 1803) wurden von Hoffmann 1806 vertont. Das Gedicht „Der Rattenfänger von Hameln" mag die Idee für Gläsers Oper (1837) ergeben haben.

Der berühmte Dichter, Philologe und Orientalist Friedrich Rückert (1788—1866) steuerte den Stoff zu C. Deckers „Giaffir der Weiberfeind" (1838) bei, ist aber in der Musikgeschichte bedeutender durch seine von Schubert u. a. vertonten Gesänge. Wesentlich größeren Ruhm in der Geschichte der Bühnenmusik konnte Ferdinand Raimund (1790—1836) erlangen, dessen letztes Schauspiel „Der Verschwender" (1833) in C. Kreutzer den idealen Schöpfer einer noch heute beliebten Bühnenmusik fand; die Zauberspiele und Volksschauspiele „Der Barometermacher auf der Zauberinsel", „Die gefesselte Phantasie", „Alpenkönig und Menschenfeind" setzte Wenzel Müller in Musik [129]), „Der Diamant des Geisterkönigs", „Das Mädchen aus der Feenwelt" und „Die unheilbringende Krone" Joseph Drechsler, „Moisasurs Zauberfluch" Ph. Riotte [130]).

Der liebenswürdige Roman- und Novellendichter Ludwig Bechstein (1801—60), ähnlich Brentano besonders bedeutend durch seine Sagen- und Märchensammlungen, geht in die Opernliteratur ein mit „Abu Kara" von Dorn (1831) und „Des Bettlers Tochter" von Elster (1838). Für die Operngeschichte bedeutsam wurde weiterhin die Tatsache, daß in Bechsteins „Sagenschatz des Thüringer Landes" (1835) die Sagen von „Tannhäuser" und dem „Sängerkrieg" in einen gewissen Zusammenhang gerückt sind; Wagner übernahm die Anregung zur Verschmelzung von hier.

---

[127]) Ehrenhaus, Die Operndichtung der deutschen Romantik, 1911, S. 35/36.

[128]) Eine weitere Oper über diesen Stoff schrieb 1881 Carl Reinthaler nach der Bearbeitung H. Bulthaupts, eine Bühnenmusik zum Schauspiel Hans Pfitzner 1908. „Der Prinz von Homburg" wurde von Paul Graener 1934 zur Oper gestaltet.

[129]) Müllers Musik zu „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) wurde erst durch Leo Blechs Oper über den gleichen Stoff (1903) vom Spielplan verdrängt.

[130]) Vgl. „Ferdinand Raimund. Die Gesänge der Märchendramen", hsg. von Alfred Orel, Wien 1924.

Wilhelm Hauff (1802—27) kommt in der Oper „Lichtenstein" von Lindpaintner (1847) und der unbedeutenden Oper „Der Lichtensteiner" von Edler (um 1845) zur Geltung. Eduard von Bauernfeld (1802—90), als Theaterdichter bekannt durch seine Lustspiele „Bürgerlich und romantisch" (1835) und „Großjährig" (über die Staatszustände, 1846), schrieb: „Der Graf von Gleichen", komponiert von Schubert und Wandersleb (1847), und „Der Besuch in St. Cyr" (Dessauer 1838; gleich Humperdinks Oper „Die Heirat wider Willen", Berlin 1905, auf Alex. Dumas' Lustspiel „Demoiselles de pére Saint-Cyr" zurückgehend).

Eduard Möricke (1804—75) endlich, als Dichter und als Verfasser unzähliger Lieder von H. Wolf u. a. in Literatur- und Musikgeschichte unvergänglich, fand in Ignaz Lachner einen Komponisten für seinen in der „Iris" (Stuttgart) erschienenen Operntext „Die Regenbrüder" (1839) wie für seine „Loreley" (1846).

Diesen bekannten Namen sind diejenigen zweier deutschem Geiste eng verwandter Dänen anzureihen: Adam Gottlob Oehlenschläger (1779—1850), der unter deutschem Einfluß in seiner Heimat den romantischen Stil einführte und durchsetzte, schrieb für C. Kreutzer „Die Höhle bei Waverley" (1837); Hans Christian Andersen (1805—75), der große Märchenerzähler, verfaßte für Gläser die Libretti „Die Hochzeit am Comer See" und „Die Wassernixe" und bearbeitete für Hartmann Gozzis Erzählung „Der Rabe" (1832).

Haben die führenden Männer des deutschen dichterischen Schrifttums der romantischen Oper zwischen 1813 und 1850 einen reichen Quell der Stoffe — wenn auch kein vollendetes Libretto — erschlossen, so hat diese andererseits eine lange Reihe origineller Opernbücher aus den Kreisen der zeitgenössischen Bühnenpraxis erhalten: Theaterdichter, Komponisten, Schauspieler, Sänger und Musiker, Spielleiter, Intendanten, Fachschriftsteller und Kritiker haben sich, z. T. mit gutem Gelingen, in der Librettistik versucht. Der Geist ihrer Werke ist im wesentlichen bestimmt von der romantischen Richtung, wie sie die Großen im Reiche der Kunst ausgeprägt und proklamiert hatten; die Verbindung mit der praktischen Bühnenerfahrung mußte manchmal den Flug der Gedanken hemmen, konnte aber hinsichtlich der originellen Gestaltung und der Wirksamkeit auf das allezeit maßgebliche Publikum nur von Nutzen sein. Die Namen der Männer, die uns hier begegnen, sind bezeichnend für die Mannigfaltigkeit der Einflußsphären, die sich im Opernschaffen unseres Zeitraumes kreuzten.

Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus dem Theaterberuf:

Roderich Julius Benedix (1811—73), Schauspieler, seit 1833 Tenorist, 1847 Oberregisseur des Kölner Stadttheaters, 1855 Intendant des Stadttheaters in Frankfurt a. M.: „Die Tochter der Wüste" (Aloys Schmitt, 1845).

Ferdinand Freiherr von Biedenfeld (1788—1862), Theaterintendant: 1. „Die Bürgschaft" nach Schiller (F. Lachner, 1828; Lindpaintner); 2. „König und Pächter" (Lobe, 1846). Schrieb ferner Romane, Novellen, Erzählungen und biograph. Arbeiten sowie „Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen", Lpz. 1848; übersetzte aus-

länd. Libretti (Rossinis „Othello", „Cenerentola", „Graf Ory") und Schauspiele. Vgl. Goedecke X 279.

Carl Blum (1786—1844), der Komponist, Regisseur der Kgl. Oper in Berlin; schrieb für sich selbst u. a. „Prinz Riquet" und ferner „Eben recht" (Kücken), „Adéle de Foix" (Reissiger, 1841), „Die Flucht nach der Schweiz" (Kücken, 1839); übersetzte Aubers „Fra Diavolo" und Hérolds „Zampa".

Ignaz Franz Castelli (1781—1862), Jurist (als Student auch Violinist), Theaterdichter und Schriftsteller in Wien, Rechnungsrat und Landschaftssekretär: 1. „Die Festung an der Elbe", nach dem Französischen (Anton Fischer, München, 1810); 2. „Die Schweizerfamilie" (Weigl); 3. „Die Macht des Liedes" (Lindpainter, 1836); 4. „Die Verschworenen" (G. A. Schneider).

Philipp Eduard Devrient (1801—1877), Baritonist, Schauspieler, Dramaturg: 1. „Die Kirmeß" (Taubert, 1832); 2. „Hans Heiling" (Marschner, 1833; Devrient kreierte selbst die Titelrolle).

Carl August Görner (1806—1884), Schauspieler und Bühnendichter, Schüler Ludwig Devrients; führte die dramatisierten Märchen ein („Aschenbrödel", ebenso „Schneewittchen" u. a.), schrieb zahlreiche Lustspiele und die Libretti: 1. „Fridolin" (Schönfeld); 2. „Golo und Genoveva" nach Tieck (Huth, 1838).

Carl Gollmick (1796—1866), Sohn des Tenoristen Friedrich Karl G., studierte Theologie und Musik, 1817 Lehrer des Französischen in Frankfurt a. M., dort unter Spohr Paukenschläger und später Korrepetitor am Stadttheater; schrieb „Deutsche Originalopern neuerer Zeit", NZfM. XXII, 198 u. ö., „Feldzüge und Streifereien im Gebiete der Tonkunst" (1846) und die Opernbücher: 1. „Silas" (Esser, 1839); 2. „Thomas Riquiqui", nach dem Französischen (Esser, 1843); 3. „Der Traum in der Christnacht", nach Raupachs „Der Müller und sein Kind" (Hiller, 1844); 4. „Der Cid" (Neeb, 1847); 5. „Cesario oder die Verwechslung", nach Shakespeare (Steinkühler, 1848); 6. „Aurelia, Prinzessin von Bulgarien" (Kreutzer, 1849); 7. „Die Deserteure" (Conrad, 1850).

Caesar Max Heigel, urspr. Offizier unter Napoleon, später Schauspieler und Theaterdichter, seit 1836 Journalist: 1. „Das Osterfest in Paderborn" (Alois Schmidt); 2. „Der Vampyr" (Lindpaintner). Vgl. Stefan Hock, „Die Vampyrsage . . .", Berlin 1900, S. 102 f.

Theodor Hell (1775—1865; Pseudonym: Karl Gottfried Theodor Winkler), seit 1841 Vizedirektor des Kgl. Hoftheaters und der musikalischen Kapelle in Dresden, Herausgeber der „Dresdener Abendzeitung"; befreundet mit C. M. von Weber, Libretti: 1. „Die drei Pintos", nach Karl L. Seidels Novelle „Der Brautkampf" (Weber); 2. „Ali Baba" (Schauspielmusik von Marschner); 3. „Die Galeerensklaven oder die Mühle von St. Aldervon", Melodram nach dem Französischen (Lindpaintner; Wilhelm Mangold, 1825); 4. „Yelva", nach dem Französischen (Schauspielmusik von Reissiger, 1828); 5. „Das Haus Anglade", nach dem Französischen (Schauspielmusik von Kugler, 1830). Uebersetzungen: „Rotkäppchen" (Boieldieu), „Die Abenteuer eines Tages" (Méhul), „Liebe und Ruhm" (Boieldieu und Herold), „Oberon" von Planché (Weber), „Tell" (Rossini), „Robert der Teufel". Als Einlage zur Dresdener Aufführung des Schauspiels „Das Haus Anglade" komponierte Weber „Tanz und Gesang nebst Andantino ‚in Provence blüht die Liebe'".

Franz Karl Hiemer (1768—1822), Offizier, Schauspieler, populärer Dichter, verfaßte den Text des Weberschen Wiegenliedes „Schlaf, Herzenssöhnchen", übersetzte mehrere französische Opern ins Deutsche. Libretti: 1. „Abu Hassan" (Weber, 1811); 2. „Aucassin und Nicolette", nach Sedaine (Poissl); 3. „Sulmona" (Lindpaintner, 1830).

Franz von Holbein (1779—1855), Dramaturg und dramatischer Dichter, 1825 Direktor des Hoftheaters zu Hannover, 1841 des Burgtheaters zu Wien, 1848 auch der Hofoper daselbst: „Aloise“ (Maurer; Hannover, 1828).

Karl von Holtei (1798—1880), Schauspieler, Dichter, Theaterdirektor in Riga (1837—1839, zu Wagners Zeit) und Breslau: 1. „Die Bettlerin“ (Dorn, 1828); 2. „Der Majoratsherr“ (Kugler, 1830); 3. „Der alte Feldherr“ (heroisches Liederspiel; Berlin, Kgstädt. Th. 1830); 4. „Des Adlers Horst“ (Gläser, 1832). Für Gläser bearbeitete er noch V. Hugos Tragödie „Hernani“ als Oper, doch ließ Gl. die begonnene Komposition auf Rellstabs Rat liegen (s. Goedecke IX, 522/80); bekannt wurden die Theaterstücke: „Die Wiener in Berlin“, „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „33 Minuten in Grüneberg“.

Johann Jacob Ihlée (1762—1827), urspr. Souffleur, später Theaterdichter und Schauspieldirektor: 1. „Das Schloß von Montenero (Sgspl. v. d'Alayrac); 2. „Die Weinlese“ (Kunzen); 3. „Palmira, Prinzessin von Persien“ (Salieri); 4. „Lust und Liebe“ (Méhul, 1814); 5. „Zemire und Azor“ (Spohr).

G. Janssen, Schauspieler: „Die Wiedertäufer“ (Alsdorf, 1839).

Ernst August Friedrich Klingemann (1777—1831), Jurist, 1829 Professor in Braunschweig, seit 1830 Generaldirektor des Hoftheaters; erfolgreicher dramatischer Dichter („Faust“ u. a.), schrieb den Text zu Marschners „Das Schloß am Aetna“ (1836). Vgl. seinen Aufruf an deutsche Komponisten (AMZ. XXXII, 448) und seine Schriften: „Theater“ (3 Bde., Tüb. 1809—1820) u. „Dramatische Werke“ (2 Bde., Braunschweig 1817/18).

August von Kotzebue (1761—1819), der bekannte Theaterdichter, gab neben einem „Almanach dramatischer Spiele“ (18 Jgge., Lpz. 1803—1820) einen ganzen „Opernalmanach“ (Lpz. 1815 u. 1817) heraus. Unter 216 dramatischen Werken gingen aus seiner Dichterwerkstatt die folgenden Libretti hervor, als deren Komponisten die namhaftesten Männer der Zeit zeichnen: 1. „Alfred“ (Wolfram, Textüberarbeitg. v. Komp., 1826); 2. „Die Alpenhütte“ (C. Kreutzer, 1816; J. Ph. S. Schmidt, 1816; Steinkühler, 1840); 3. „Der arme Minnesinger“ (Musik zum Schauspiel von B. A. Weber); 4. „Der blinde Gärtner oder die blühende Aloe“ (J. Ph. S. Schmidt, 1813; Lindpaintner, 1821); 5. „Deodata“ (B. A. Weber, 1810; Guhr, 1815); 6. „Eulenspiegel“ (J. Ph. S. Schmidt, 1806); 7. „Feodora“ (J. Ph. S. Schmidt, Guhr); 8. „Die Feuerprobe“ (Mosel, 1811); 9. „Das Gespenst“ (Bühnenmusik von E. T. A. Hoffmann); 10. „Die Heerschau“ (C. Eberwein, um 1820); 11. „Der Kyffhäuser Berg“ (Marschner, 1817); 12. „König Stephan“ (Vorspiel von Beethoven); 13. „Der Kosak und der Freiwillige“ (Alsdorf, Jos. Braun, B. A. Weber); 14. „Die Kreuzfahrer“ (als „Emma von Falkenstein“ bearb. v. Genée, Schäffer, 1839; Spohr, 1845); 15. „Pervonte oder die Wünsche“ (nach Wieland, „Dschinnistan“; L. C. Reinicke, um 1815; Lindpaintner, 1830); 16. „Der Rehbock“ (Lortzings „Wildschütz“, 1842); 17. „Das Rosenmädchen“ (Lindpaintner, um 1819); 18. „Die Ruinen von Athen“ (Musik zum Schauspiel von Beethoven); 19. „Des Teufels Lustschloß“ (Schubert, 1814). Noch 1905 schrieb Erik Meyer-Helmund eine burleske Oper „Lucullus“ nach Kotzebue!

Kriete, Hofschauspieler in Dresden, bearbeitete Körners „Hedwig“ als „Graziosa“ für Dotzauer (1840) und schrieb „Der Schiffbruch der Medusa“ (Reissiger, 1846).

Joseph Kupelwieser, der Bruder des bek. Malers, 1821—1823 Sekretär der Wiener Oper, später in Graz, um 1865 Sekretär am Josephstädter Theater, schrieb 1823 im Auftrag von Barbaja „Fierrabras“ (Schubert).

Karl August Freiherr von Lichtenstein (1767—1845); Intendant, Komponist; Libretti: „Das befreite Jerusalem“ und „Ferdusi“ (Traugott Max. Eberwein); Bearbeitungen: „Emmy“ von Fr. Melzer u. Hauser für C. Loewe, Rossinis „Tell“ 1831 als „Andreas Hofer“ (!); Uebersetzungen: „Der schwarze Domino“, „Die Stumme von Portici“, „Der Maskenball“, „Die Jüdin“.

Ernst Pasqué (1821—1892), Baritonist und Schriftsteller (theater- und musikgeschichtliche Arbeiten, Romane, Erzählungen): „Die vier Jahreszeiten“ (Schlösser, 1850); „Der Deserteur“ (Hiller, 1865); „Astorga“ (J. J. Abert, 1866); „Melusine“ (Schindelmeisser, 1869). Uebersetzte „Die Nürnberger Puppe“ (Adam) u. a.

Gustav Heinrich Gans zu Putlitz (1821—1890), Jurist, seit 1863 Theaterintendant: „Karolina oder ein Lied am Golf von Neapel“ (Gumbert, 1852); „Rübezahl“ (Flotow, 1853). Schrieb „Theatererinnerungen“ (2 Bde., 1873).

Ernst Benjamin Salomo Raupach (1784—1852), im 3. u. 4. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit seinen Stücken beherrschend am Berliner Schauspielhaus; Libretti: „Die drei Wünsche (Loewe, 1834) und „Agnes von Hohenstaufen“ (Spontini, 1837). Mendelssohn schrieb die Musik zu Raupachs Uebersetzung der „Athalia“ (1841); Opernbearbeitungen nach Raupach sind: „Der Traum in der Christnacht“ v. Gollmick (Hiller, 1844) und „Der versiegelte Bürgermeister“ v. T. R. Bürkner (H. Schmidt, 1848).

Ludwig Rellstab (1799—1860), Romanschriftsteller, Musikreferent der „Vossischen Zeitung“ in Berlin: „Das Feldlager in Schlesien“ (Meyerbeer, 1844); übersetzte „Der Prophet“ (1850).

Johann Friedrich Schink (1755—1835), Theologe, Theaterdichter bei Schröder in Hamburg, Bibliothekar: „Der Zweikampf mit der Geliebten“ (Spohr, 1811).

Friedrich Julius Heinrich Graf Soden (1754—1831), Staatswissenschaftler und Politiker, errichtete 1802 das Bamberger, 1804 das Würzburger Theater: „Der Trank der Unsterblichkeit“ (E. T. A. Hoffmann).

Joseph von Sonnleithner (1765—1835), Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde und des Konservatoriums in Wien, Sekretär des Hoftheaters: „Agnes Sorel“ (Gyrowetz, 1808); „Faniska“ (nach dem Französischen, für Cherubini, Wien 1806); arbeitete mit an der Schlußfassung von „Fidelio“.

Georg Friedrich Treitschke (1776—1842), Hoftheaterökonom in Wien und dramat. Schriftsteller, bearbeitete mit Sonnleithner und Breuning den Text zu „Fidelio“; Libretti: „Des Dichters Geburtstagsfest“ und „Mitgefühl“ (Liederspiele von Bergt); „Adrian von Ostade“ und „Die Jugend Peters des Großen“ (Weigl); „Die beiden Figaro“ (Kreutzer, um 1841). Uebersetzungen: „Die Strickleiter“ (Planard/Gaveux), „Helena“ (Bouilly/Méhul).

Zacharias Werner (1768—1823); der bek. dramat. Schriftsteller, Begründer des „Schicksalsdramas“ („Der 24. Februar“); Bühnenmusiken zu seinen Dramen schrieben: E. T. A. Hoffmann („Das Kreuz an der Ostsee“, 1806), B. A. Weber („Die Weihe der Kraft“) und G. Schmidt („Luther“).

Johann Gottfried Wohlbrück (1770—1822), Schauspieler, Schwiegervater Marschners; schrieb das Schauspiel „Das Gelübde“ und die Texte zu Webers Kantate „Kampf und Sieg“ und zu Meyerbeers Oper „Alimelek“ (Stoff: Der erwachte Schläfer aus 1001 Nacht). Sein Sohn W. A. Wohlbrück, ebenfalls als Schauspieler berühmt, verfaßte die Libretti zu „Der Vampyr“ (1828), „Templer und Jüdin“ (1829), „Des Falkners Braut“ (1832) und „Der Bäbu“ (1838) von Marschner und zu „Schmolke und Bakel“ von Tauwitz (1841).

Neben diesen unmittelbar aus dem Bühnenberuf ihrer Autoren hervorgegangenen Werken stehen gleichwertig die Operntexte einer Reihe von freien Schriftstellern, Journalisten, Feuilletonisten und Theaterliebhabern, von Männern, die dem öffentlichen Leben Deutschlands z. T. in bedeutsamer Stellung angehörten und die sich als Lyriker, Epiker und Dramatiker erfolgreich betätigten. In der Vielseitigkeit mancher dieser Librettisten spricht sich deutlich die universalistisch-idealistische Geisteshaltung der Romantik und ihrer geistigen Deszendenz bis zum Biedermeier aus. Manche berühmt gewordene Oper dankt dieser Gruppe begabter Dilettanten ihr Libretto.

Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus Liebhaberkreisen.

C. P. Berger: 1. „Der Rattenfänger von Hameln (Gläser, 1837); 2. „Die Genueserin" (Lindpaintner, 1838); 3. „Der Prätendent" (Kücken, 1843).

Josef Carl Bernard, ab 1819 Redakteur der „Wiener Modenzeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater": 1. „Faust", nach dem deutschen Volksbuch (Spohr, 1813); 2. „Libussa" (Kreutzer, 1822).

Charlotte Birch-Pfeiffer (1800—1868), Schauspielerin und Schriftstellerin: 1. „Der Edelknecht" (Kreutzer, 1842); 2. „La Réole" (nach dem Flotow die Komposition aufgegeben, von G. Schmidt in Musik gesetzt); 3. „Die Großfürstin Sophia Katherina" (Flotow, 1850). Vgl. „Gesammelte dramatische Werke" (23 Bde., Lpz. 1863—1890).

Karl Johann Braun Ritter von Braunthal (1802—1866), Pseudonym: „Jean Carles", Archivar und Bibliothekar; als Schriftsteller Anhänger der jungdeutschen Richtung; schrieb Dramen und beliebte Romane sowie eine „Geschmackslehre des Schönen" (Wien 1868): „Das Nachtlager in Granada", nach dem Schauspiel von Fr. Kind (Kreutzer, 1834).

Helmina von Chézy (1783—1856), Enkelin der Karschin, Schriftstellerin (Gedichte u. a.): 1. „Rosamunde" (Musik zum Schauspiel von Schubert, 1823); 2. „Euryanthe" (C. M. v. Weber, 1823).

Georg Christian Wilhelm Asmus Döring (1789—1833), Romanschriftsteller und Musikkritiker, auch guter Musiker und im Jahre 1815 erster Violinist im städt. Orchester in Frankfurt a. M. (vgl. Wassermann, Spohr als Opernkomponist, 1910, S. 48/9): 1. „Der Berggeist" (Spohr, 1824); 2. „Der Pirat" (M. Hauptmann, 1824): 3. „Der Ahnenschatz" (Reissiger, 1825); 4. „Die Räuberbraut" (Ries, 1828): 5. „Fortunat" (Schnyder v. Wartensee, 1829).

Ernst Duller (1809–1853), Schriftsteller und Journalist, Prediger: 1. „Tannhäuser", nach der Volkssage (C. A. Mangold, 1845); 2. „Dornröschen" (ders., 1847). Vgl. Richard Newald, „E. D., ein deutsches Journalistenleben aus dem Vormärz", Ohlau i. Schl. 1935.

Alexander von Dusch (1789—1876), badischer Staatsmann, Freund C. M. v. Webers, für den er schon 1810 Apels Legende „Der Freischütz" bearbeiten sollte (vgl. M. M. v. Weber, I 202 f.): schrieb: „Cantemira" (F. E. Fesca, 1819).

Karl Egon (Ritter von) Ebert (1801—1882), Dichter und Schriftsteller, Fürstl. Fürstenbergischer Archivdirektor und Hofrat, schrieb u. a. „Gedichte" (mit schönen Balladen und Romanzen, Prag 1824) und „Wlasta", ein böhmisch-nationales Heldengedicht in 3 Büchern (Prag 1829), nach dem das Libretto der gleichnam. Oper von Geiger (Wien 1840) gestaltet ist, und die Originallibretti „Sakontala" (W. Tomaschek, 1825) und „Lidwina" (nach A. W. Griesels Sage „Die St. Procopiushöhle": Dessauer, 1836). Vgl. seine „Poetischen Werke", Prag 1877.

Eduard Gehe (1795—1850), Advokat, später Großhzgl. Hessischer Hofrat und Zensor, Dichter: 1. „Jessonda“ (Spohr, 1823); 2. „Maja und Alpino oder die bezauberte Rose“ (Wolfram, 1826; Markull, 1843); 3. „Der Normann in Sizilien“ (Wolfram, 1830); 4. „Prinz Lieschen“ (Wolfram, 1831); 5. „Die Flibustier“ (Lobe, 1831); 6. „Schloß Candra“ (Wolfram, 1832).

Johann Georg Grötsch (1784—1862), Offizier, dramat. Dichter, schrieb frei nach dem histor. Roman der Kar. Pichler „Die Schweden in Prag“ (Röder, 1842).

Karl Gustav von Berneck (Pseudonym: Bernd von Guseck; 1803—1871), Offizier, Militärschriftsteller, Herausgeber eines historisch-romantischen Taschenbuchs „Vielliebchen“ (Lpz. 1842—1849): 1. „Die Hochländerin“ (Kreutzer, 1846); 2. „König Conradin“ (ders.).

Johann Friedrich Kind (1768—1843), Advokat, Schriftsteller und Dichter: 1. „Der Freischütz“ (nach Apels „Gespensterbuch“; C. M. v. Weber, 1821); 2. „Der Holzdieb“ (Marschner, 1824); 3. „Schön Ella“ (Musik zum Schauspiel von Marschner); 4. „Das Nachtlager von Granada“ (bearb. v. Braunthal; Kreutzer, 1834); 5. op. posth.: „Blanda“ (Kalliwoda, 1847). Kinds Festoper „Alcindor“ sollte Weber 1819 komponieren; vgl. Jähns, „C. M. v. W. in seinen Werken“, S. 451. Die beiden Opernbücher „Die Unterirdischen“ und „Die Braut auf Matavai oder die Südseefahrer“ wurden von K. in der „Allgem. Theaterzeitung“, Wien 1831, Nr. 72, angekündigt, nach seinem Tode nochmals in der AMZ. 1843, Jg. 45, 593, durch die Schriftleitung; letztere wurde in den 1840er Jahren von Kalliwoda komponiert und in Wien gegeben.

Karl Klingemann, Diplomat und musikal. Dilettant, schrieb für seinen Freund Mendelssohn: 1. „Die Heimkehr aus der Fremde“; 2. „Die Hochzeit des Camacho“.

Johann Peter Lyser (1803—1870), Sohn des Schauspielers Burmeister-Lyser, Dichter, Maler und Musiker; bekannt durch seine Beethovenkarikaturen; schrieb musikal. Aufsätze in den ersten Jggn. der NZfM. und verfaßte die Libretti: 1. „Salvator Rosa oder zwei Nächte in Rom“ (Rastrelli, 1832); 2. „Die Sprache des Herzens“ (J. P. Pixis, 1836); 3. „Tordenskjöld“ (Saloman, 1844). Vgl. Friedrich Hirt, „J. P. L.“, München 1911.

Gotthilf August Baron von Maltitz (1794—1837): „Fridolin“ (Kupsch).

Carl Borromäus von Miltitz (geb. 1781), der Komponist: 1. „Der Bergmönch“ (Wolfram, 1826); 2. „Die Felsenmühle von Etalières“ (Reissiger, 1829); 3. „Der türkische Arzt“ (Musik und Text von M., 1832); 4. „Czerny Georg“ (Musik und Text v. M., 1839).

Salomon Hermann (Ritter von) Mosenthal (1821—1877), aus jüdischer Familie, Beamter des österr. Kultusministeriums, Dichter von Volksschauspielen und Dramen (Ges. Werke in 6 Bdn., Stgt. 1878); Libretti: 1. „Die lustigen Weiber“, nach Shakespeare (Nikolai, 1849); 2. „Ein Abenteuer Karls II.“, nach dem Französischen, „Turial le Pendu“ (Hoven, 1850); 3. „Der lustige Rat“ (Hoven); 4. „Lips Tullian“ (Hoven, 1854); 5. „Der Goldschmied von Ulm“ (Musik zum Schauspiel von Marschner). Schrieb ferner die Texte zu „Die Kinder der Heide“ (Rubinstein, 1861), „Die Volkunger“ (Kretschmer, 1874), „Die Makkabäer“ (Rubinstein, 1875), „Die Königin von Saba“ (Goldmark, 1875), „Das goldene Kreuz“, nach dem Französischen (Brüll, 1875), „Der Landfriede“ (Brüll, 1877).

Anton von Perger: „Burg Thaya“ (Hoven, 1847).

Karoline Pichler (1769—1843), Romanschriftstellerin, lange Zeit im Mittelpunkt der Wiener literarischen Kreise (Hauptwerk: „Agathokles“,

3 Bde., Wien 1808): 1. „Malekadhel" (Löwe, 1832); 2. „Mathilde" (Schindelmeisser, 1845). Nach ihrem historischen Roman „Die Schweden in Prag" (Wien 1827) schrieb Grötsch das Libretto für Röder; der Roman „Die Belagerung Wiens von 1683" (3 Bde., Wien 1824) dürfte dem Libretto Zerbonis zu Hovens gleichnam. Oper (1833) zugrunde liegen.

Otto Prechtler (1813—1881), österreichischer Dichter, Nachfolger Grillparzers als Archivdirektor im K. K. Finanzministerium in Wien, bedeutender Lyriker: 1. „Alidia", nach Bulvers „Letzte Tage von Pompeji" (F. Lachner, 1838); 2. „Mara" (Netzer, 1841); 3. „Der Rächer" (Schindelmeisser, 1844); 4. „Jungfrau von Orleans", nach Schiller (Hoven); 5. „Käthchen von Heilbronn", nach Kleist (Hoven, 1845); 6. „Guttenberg" (Füchs, 1846); 7. „Diana von Solange" (Herzog Ernst von Coburg, Wien um 1858). 1842 unterhandelte P. mit Schumann über ein Opernbuch „Die Braut des Kadi".

Heribert Rau (1813—1876), Prediger: 1. „Die sizilianische Vesper" (Lindpaintner, 1843); 2. „Kaiser Adolph von Nassau" (Marschner, 1845).

Robert Reinick (1805—1852), Maler und Dichter: „Conradin, der letzte Hohenstaufe" (Hiller, 1847). R. sollte ursprünglich den Text zu Schumanns „Genoveva" schreiben, zog sich aber von der Arbeit zurück.

F. W. Riese (Pseudonym: W. Friedrich): 1. „Alessandro Stradella" (Flotow, 1844); 2. „Die Matrosen" (Flotow, 1845).

Ludwig Robert (1778—1832), Dichter: 1. „Die Sylphen", nach Gozzi (Himmel, 1806); 2. „Omar und Leila" (F. E. Fesca, 1823).

Franz von Schober (1798—1883), lyrischer Dichter („Gedichte", erschienen 1842 und 1865; u. a. „An die Musik" von Schubert), lebte gegen 1843 am Hof zu Weimar: „Alfonso und Estrella" (Schubert, 1821). Vgl. A. Weiß (F. v. Sch., 1907).

Sondershausen, Dr., Großherzogl. Pagenhofmeister in Weimar als Nachfolger des Dichters Musäus: 1. „Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick" (Lobe, um 1834); 2. „Der Seekadett" (Chélard, 1844); 3. „Krieg den Männern" (Chélard).

Julius Zerboni di Sposetti, Jurist und Publizist in Wien: 1. „Die Belagerung Wiens durch die Türken 1683" (Hoven, 1833); 2. „Turandot", nach Schiller (Hoven, 1838).

Zu nennen bleiben noch die folgenden Gelegenheitslibrettisten: Fräulein von Brochowska (Pseudonym: Theophania): 1. „Libella" (Reissiger, 1829); 2. „Der rote Domino" (Lobe, 1837). Chr. Dehn: „Die Obotriten" und „Peter der Kleine" (Lappe, 1840, 1841). I. von Forst: „Die Nacht zu Paluzzi" (Pentenrieder, 1840). J. Frank: „Der König von Zion" (Markull, 1850). M. G. Friedrich: „Die zwei Prinzen", nach Scribe (Esser, 1845). E. Gerber: 1. „Die schöne Gascognerin" (Schaeffer, 1852); 2. „Die Nibelungen" (Dorn, 1854). K. F. Halm: „Der Rotmantel", nach Musäus (C. Eberwein, 1845). Kalt: „Der Banner von England", nach Scotts „Löwe von Kurdistan" (Dorn, 1841). Mühlbach: „Neckereien" (Löwe, 1833). Otto von Müller: „Alfred der Große" (Reuling, 1840). Friedrich Schmetzer: 1. „Maria Dolores" (Köhler, 1844); 2. „Der Troubadour" (E. A. Fesca, 1847). Adolf Schröter: „Ulrich von Hutten" (E. A. Fesca, 1849). Sendtner: 1. „Heinrich IV. zu Givry" (Stuntz); 2. „Rodrigo und Ximene" (Aiblinger). K. Thienemann: „Die Pflegekinder" (Lindpaintner, 1819). Vocke: „Rudolph, der deutsche Herr" (Löwe, 1825). Werlich: „Das goldene Netz" (Tr. M. Eberwein, 1827).

4. Die äußeren Bedingungen des Textdichtens in Deutschland.

> „Es ist eine Tatsache, deren Wahrheit alle Componisten unisono bestätigen, daß in Deutschland an guten Opernbüchern großer Mangel ist."
> (Küstner, 34 Jahre meiner Theaterleitung, Lpz. 1853, S. 115.)

Dem romantischen Künstler war die Oper immer mehr zum Ziel der künstlerischen Vollendung geworden; er strebte ihr zu aus innerstem Verlangen, der innere Zwiespalt der Romantik aber, das Große zu ersehnen und nicht vollenden zu können, ließ ihn auf dem Wege zu diesem Ziele immer wieder scheitern. Der deutsche Librettist vermochte die Harmonie zwischen romantischem Vorstellungsgehalt und Wirksamkeit der Dramaturgie nicht oder nur selten zu erzwingen; der Musiker fühlte deutsch — und fand kein brauchbares deutsches Opernbuch. Allein neben diesen im Wesen der Zeit liegenden inneren Hemmungen gab es auch gewichtige äußere Umstände, die sich immer von neuem einer erfolgreichen und ersprießlichen Librettistik entgegenstellten: das in der klassischen Periode der absoluten Musizierfreudigkeit aufgekommene und im allgemeinen Rossinitaumel genährte Vorurteil, die Oper bedürfe kaum des großen Dichters, ja, ein schlechter Text sei völlig gut genug, war weiter verbreitet, als man nach Wagners Zeit glauben möchte, zu weit jedenfalls, um so rasch überwunden werden zu können, wie die tief innere Wesensbeziehung zwischen romantischer Wort- und Tondramatik es eigentlich erfordert hätte. Am wenigsten von allen Beteiligten aber kümmerten sich die Theaterleitungen um die Verhältnisse, unter denen deutsche Schriftsteller Operntexte schrieben — und diese Verhältnisse waren die kläglichsten von der Welt. Der italienische Operndichter des 18. Jahrhunderts war hochgeehrt und stand an deutschen Höfen in fürstlichem Sold, der französische Librettist des 19. spielte eine dem Komponisten durchaus gleichgeordnete Rolle an der zentralen Opernbühne zu Paris und bezog seine stattlichen Tantièmen[131]) — der deutsche Textdichter allein wurde in seiner Heimat als Handwerker eingeschätzt und bezahlt, während für ausländische Libretti erhebliche Summen verausgabt wurden und französische Libretti in meist stümperhaften Uebersetzungen zu französischer und deutscher Musik die Bühnen geradezu überschwemmten[132]). Ein unglückseliges Beharren bei eingewurzelten Vorstellungen ließ den deutschen Adel und das Publikum überhaupt der fremden Kultur und Sprache und im besonderen der fremden Musik und der fremden Sprache in der Oper den Vorzug geben: eine Arie in deutscher Sprache zu singen, galt noch auf lange Zeit hinaus manchem als „dilettantisch". Der Glanz speziell des italienischen Aufputzes blendete mehr, als für eine deutsche Hörerschicht zu verantworten war.

---

[131]) Einen vereinzelten Versuch, auch in Deutschland feste Dichtertantièmen einzuführen, machte im Dez. 1842 die Direktion des Hamburger Stadttheaters Mühling-Cornet; vgl. ihre Nachricht in der AMZ 1843, 78. Hinter dieser spontanen Regelung eines Privatunternehmens hinkte 1844 die Generalintendanz der Berliner Hofbühne mit einem unersprießlichen Vorschlag her; s. darüber AMZ 1845, 170: „Die Berliner Tantième der Opernkomponisten."

[132]) S. auch H. M. Schletterer, „Das deutsche Singspiel". Augsburg 1863, S. 123.

Der verständige Beobachter der Zeit und vor allem der Fachmann sah diese verhängnisvollen Mißstände mit Klarheit und Bestürzung. Vgl. G. W. Fink, AMZ., XXXV, 1833, S. 233; L. Rellstab: „Die Gestaltung der Oper seit Mozart", 1859, S. 266; C. Gollmick: „Feldzüge und Streifereien im Gebiete der Tonkunst", 1846, S. 34.

Die deutschen Musiker waren unterdessen immer auf der eifrigen Suche nach dem heiß ersehnten und nicht zu erlangenden Opernbuch. Allenthalben ertönt der Notruf eines Komponisten in öffentlichen Aufrufen — ein Schritt, der wohl kaum getan worden wäre, wenn nicht schon alle übrigen Mittel erschöpft gewesen wären[133]). Am 12. März 1813 richtete der „Kapellmeister und Direktor der Oper zu Prag" C. M. v. Weber eine dringliche Aufforderung an die Dichter Deutschlands, gute Operntexte nebst Bedingungen an ihn einzusenden und sagte mit dem Gewicht seiner Persönlichkeit die Ausschaltung jeden Mißbrauches zu[134]) — die Urheberrechte waren ja noch in keiner Weise geachtet[135]). Auch der junge Marschner erließ Anfang der 1820er Jahre in dem Bestreben, mit der Schaffung guter deutscher komischer Opern der italienischen Operninvasion zu begegnen, einen „Aufruf an geachtete deutsche Dichter und Komponisten", Singspiele und heitere Opern zu dichten und zu vertonen, die in alljährlicher Folge veröffentlicht werden sollten[136]). Der Verleger Hartmann in Leipzig erklärte sich bereit, das Unternehmen zu unterstützen, aber es trafen keine Angebote ein; Marschner bestritt den ersten Band selbst mit dem auf F. Kinds Text 1823 rasch komponierten „Holzdieb"; da jedoch auch er weitere passende Texte nicht mehr zu finden vermochte, blieb es bei diesem einzigen Bande. — Ein dritter Aufruf des dritten Meisters im Bunde, Spohr, etwa gleichzeitig mit Marschners Plan erschienen (AMZ., 16. Juli 1823, S. 457 f.) und allgemein sehr beachtet, beschäftigte sich eingehend mit der Gesamtproblematik der zeitgenössischen deutschen Oper; über die persönliche Stellungnahme des Komponisten hinaus sind seine feinen Bemerkungen gerade über den Operntext von hoher Bedeutung.

Mit der Textnot hatten Weber, Marschner und Spohr zu ringen, an der Textnot kränken ihre besten Werke! Lortzing entzog sich dem allgemeinen Jammer, indem er als Schauspieler, Sänger und begabter Theaterpraktiker unter eifriger Benützung französischer Quellen

---

[133]) 1810 hatte der Theaterdirektor Schröder in Hamburg kurzerhand vier Opernbücher erworben, von denen er je eines an P. v. Winter, A. Romberg, den Musiklehrer Clasing in Hamburg und den jungen Spohr vergab; letzterer erhielt Schmks „Zweikampf mit der Geliebten" (vgl. Spohrs Selbstbiographie I 148). 1812 machte sich auch die Direktion der Wiener K. K. Oper, nicht zuletzt wohl im eigenen Interesse, zum Fürsprecher und erließ ein Preisausschreiben für einen guten deutschen Operntext, in dem je 100 Dukaten „für das beste tragische und das beste deutsche Opernbuch" ausgesetzt wurden (vgl. bayrische Nationalzeitung 1812, Nr. 72).

[134]) Vgl. Georg Kaiser, Sämtl. Schrftn. v. C. M. v. W., S. 365.

[135]) Weber selbst hatte, ähnlich wie auch Spohr, mit mehrfachen Eingriffen in seine Eigentumsrechte zu schaffen; noch kurz vor seinem Tode richtete er ein „Rundschreiben an sämtliche Bühnen" mit der Warnung, die Oper „Oberon" nicht anders als von ihm selbst zur Aufführung zu beziehen (a.a.O., S. 407). Spohr spricht über die gänzliche Nichtachtung der Künstlerrechte an ihren Werken in seinem „Aufruf an deutsche Opernkomponisten" (s. o.) und in der Selbstbiographie I 243 (der durch Weigls Vertonung berühmt gewordene Text „Das Waisenhaus" sei von der Wiener Operndirektion ohne weiteres von einer eingesandten Oper des Münsterer Domkapellmeisters Spindler abgeschrieben worden). Wohl die erste umfassende Darstellung der Fragen des Urheberrechts gab 1865 der Opernkomponist und Jurist Vesque von Püttlingen in seiner Schrift „Das musikalische Autorrecht" (Wien).

[136]) Gaartz, Die Opern Marschners, Lpz. 1912, S. 20.

viele seiner Texte selbst schrieb[137]). Wagner vollends, der in seiner Jugend zwischen dem Berufe des Dichters und dem des Musikers geschwankt hatte, kannte keinen Mangel an Texten und überflügelte neben den eigenen Dichterkollegen in Deutschland auch Scribe und das gesamte Ausland; sein Textschatz reichte hin, noch einen anderen Komponisten damit zu beschenken (Kittl). Die kleineren Meister suchten, wie auch Schumann, immer von neuem nach Opernbüchern, doch häufig wohl, ohne auch nur die Kraft der Erkenntnis für das wahrhaft Romantisch-Dramatische zu besitzen, durch die sich jene Großen vor ihnen auszeichnen. Geschickte Routiniers wie Blum und von Lichtenstein versorgten sich und andere mit Operntexten, meist nach französischem Vorbild und waren gleichzeitig als Uebersetzer französischer Bücher tätig, ohne jedoch damit das deutsche Opernwesen eigentlich zu fördern. Die Textnot jedenfalls geht im Einzelfalle soweit, daß die Frau oder der Bruder des Komponisten zum Opernbuchschreiben herhalten mußten[138]).

Die „Allgemeine Musikalische Zeitung" zu Leipzig, bis zum Erscheinen der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1834) das wortführende musikalische Blatt in Deutschland, machte sich indessen nicht nur zum Sprachrohr der Notrufe deutscher Komponisten, es veröffentlichte selbst auch Textangebote und trug mit einer im besten Sinne des Wortes aufbauenden Kritik mit dazu bei, das Vorhandene zu sichten und dem ersehnten neuen Ziele entgegenzustreben Die Persönlichkeiten ihrer Schriftleiter bürgen dafür, daß nur solche Angebote zum Abdruck kamen, die dem Zeitgeschmack und dem praktischen Theaterbedürfnis entsprachen; wir haben somit in den hier veröffentlichten Proben einen ersten Maßstab für das Durchschnittsideal der romantischen Oper der Tage. Vgl. Jg. 1816, S. 1 („König Siegmar" von Rochlitz); 1838, S. 233; 1843, S. 593.

Von symptomatischer Bedeutung schließlich ist die im 32. Jg. (AMZ. 1830, 448) erschienene „Notiz für Opernkomponisten" von Dr. A. Klingemann, dem Generaldirektor des Großhzgl. Hoftheaters zu Braunschweig und Textdichter von Marschners „Schloß am Aetna"; kam der Ausführung seiner Vorschläge auch sein rascher Tod (1831) zuvor, so wird doch die Lage der Librettistik durch seinen Aufruf für uns anschaulich umrissen:

„Da in der neuesten Zeit, besonders durch mehre Werke der Franzosen, die frühere Meinung widerlegt worden ist, daß der Text einer Oper eine bloß unbedeutende Nebensache sei; indes doch offenbar nur durch eine kräftige Vereinigung des Tonsetzers mit dem Dichter selbst etwas Höheres und Vollkommeneres geliefert, und die Oper erst so zu ihrer wahren Bedeutung erhoben werden kann; so hat sich der Unterzeichnete vorgesetzt, um diesen Zweck mit befördern zu helfen, das ganze Genre der Oper in bedeutenden originalen Texten durchzuarbeiten, und er ladet die namhaften Meister ein, sich in dieser Hinsicht mit ihm in Verbindung zu setzen, da er mehre interessante Süjets, sowohl im romantischen, als im heroischen und ritterlichen Genre zur Ausführung vorliegen hat."

---

[137]) Nach Hellmuth Laue („Die Operndichtung Lortzings", Diss. Bonn, 1932) gehen von seinen elf komischen Opern „nicht weniger als acht auf romanische Vorlagen zurück" (S. 187); dem stehen freilich viele Einzelzüge und Stoffe aus der deutschen Klassik und Romantik und aus dem Altwiener Volksstück gegenüber.

[138]) G. A. Heintzes Frau, Henriette, H.-Berg, schrieb die Texte seiner beiden Opern „Loreley" (1846) und „Die Ruinen von Tharandt" (1847); Spohr bearbeitete das Kotzebuesche Buch „Die Kreuzfahrer" mit Hilfe seiner Frau; das Buch zu Friedrich Krugs Oper „Meister Martin und seine Gesellen" (1845) stammt vom Bruder des Komponisten.

Texte zweier tragischer Opern bietet schließlich auch Rudolph Hirsch in seiner „Galerie lebender Tonsetzer", Wien 1836, S. 127, an.

Die äußeren Verhältnisse für den Opernbuchautor waren denkbar schlecht: eine nationale Tradition wie in Frankreich und Italien war erst im Entstehen begriffen, der praktische Blick für das Theater und das Publikum war dem Deutschen nicht in dem Maße gegeben wie dem Romanen. Dennoch erwuchs aus der seelisch-geistigen Veranlagung des Deutschen ein neues künstlerisches Reich gerade in der Opernlibrettistik, die langsam, aber folgerichtig den ausländischen Erzeugnissen in Deutschland den Rang ablief, sie in einzelnen Fällen bald überwand und besiegte (Spohrs „Faust", Webers „Freischütz", Marschners „Hans Heiling"), um in Wagner der Welt den Operndichter zu schenken, der, den großen Librettisten Frankreichs und Italiens der Vergangenheit mindestens ebenbürtig, von nun ab die Einflußrichtung der Operndichtung schlechthin umkehrte.

5. Die romantische Sinngebung des deutschen Librettos.

Der entscheidende Umschwung der Librettistik in Deutschland kam von der großen Kulturbewegung der Romantik[139]) und ihren geistigen Führern, die fast alle in irgendeiner Form zum Problem der Oper Stellung nahmen. Waren schon Cr. Fr. Nicolai, Krause, Sulzer und namentlich Wieland Gottscheds radikaler Ablehnung der Oper entgegengetreten, so datiert von Herder und Goethe ab eine intensive Auseinandersetzung des Dichters mit der Kunstform, die dem romnatischen Geiste immer wieder als ein Wunschtraum vor die Seele trat[140]); A. W. Schlegel, Ludwig Tieck und Jean Paul setzten sich für die Oper ein[141]), bis in E. T. A. Hoffmann der Dichter erstand, dem die völlige Beherrschung auch der Musik erst die Möglichkeit einer wirklich tief schürfenden Opernaesthetik an die Hand gab. Mit Hoffmann ist der Einbruch des wahrhaft romantischen Geistes in die Oper endgültig vollzogen; das Schwergewicht der Auseinandersetzung mit den Fachfragen der textlich-musikalischen Gestaltung geht mit ihm auf die schriftstellernden Komponisten Weber, Schumann, Wagner über, neben denen sich gelegentlich auch Spohr, Marschner, Lortzing, Lobe, Mangold, Miltitz und Nicolai äußern; wertvolle Anregungen gingen auch aus den Reihen der fachlich gebildeten romantischen Musiker und Musikschriftsteller Fink, Rellstab, Brendel und Zuccalmaglio hervor; daneben war der wissenschaftlichen (F. Hand) wie der Laienaesthetik ein breiter Spielraum gelassen.

Wo die romantische Dichterschule der deutschen Operndichtung nicht Stoff und fertiges Opernbuch selbst bietet, erfüllt sie sie doch völlig mit ihrem Geiste, ihrem Weltbilde. Romantisches Ahnen und Sehnen, romantischer Zwiespalt, romantische Weltfurcht und romantisches Erleben der ewigen, kosmischen Mächte im germanisch-

---

[139]) Vgl. L. Schiedermair, „Die deutsche Oper", Lpz. 1930, S. 197.

[140]) Vgl. Wilhelm Bernhard Schwan, „Die opernaesthetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter", Diss. Bonn; Leipzig 1928.

[141]) Vgl. Martin Ehrenhaus, „Die Operndichtung der deutschen Romantik", Breslau 1911.

nordischen Mythos ziehen ein in das Gebäude der Oper, das die Gestalten der Antike verließen[142]); das leuchtend Vorbildliche, Erhaben-Klassische weicht dem Gefühlsmäßig-Träumerischen, Intuitiv-Romantischen, der Typus der Psyche, das Sein dem Werden, das Verstandesmäßig-Begriffliche dem stimmungsmäßig Erfühlbaren. Die nüchternklare oder heldisch-unsentimentale Anschauung der Welt macht der Gemütstiefe bis zur Elegie und Schwermut Platz, die zielbewußte Tathandlung der Gegenwartsfremdheit bis zur Träumerei, zur mystisch-frommen Versenkung oder zur bizarren Phantastik. Die Natur belebt sich für die geschärften Sinne dessen, der hellsichtig und hellhörig geworden ist für die ewigen Gesetze der Weltenharmonie und des Weltenablaufs; Wind und Sturm sprechen zu ihm, das Waldesrauschen, die Quelle und das Meer, das Licht und der Feuerbrand, die sanft schlummernde idyllische Natur und der rasende Aufruhr der Elemente enthüllen dem deutschen Romantiker ihre ewigen Geheimnisse. Der romantische Mensch liebt die Natur, er sucht ihre Stille und ihren Frieden, ihren heimatlichen Bann und ihre herbe Schönheit — sein erregtes Innere aber läßt ihn nicht dabei ruhig bleiben, seine Sinne umnebeln sich für das, was der Klassiker, der Rationalist sah und werden andererseits fein und empfänglich für das, was jener an sich nicht herangelassen hatte. Die rauschende Mühle, der Wasserfall, der Brunnen beleben sich ihm mit Nixe und Wassergeist, Hain und Flur mit Elfengestalten, die Berge und Wälder mit guten und bösen Geistern, Gnomen und Dämonen, Himmel und Erde mit schützenden und rächenden Engeln und Feen.

Und wie die Stimmen der Natur, so treiben, locken und quälen den Romantiker die Stimmen seines eigenen unterbewußten Ich, die Stimmen der Menscheitsseele; er sieht Nebelbilder und Phantome, fühlt sich umstrickt von finsteren Gewalten, wird gepackt vom Rausche wahnsinniger Freude oder wilder Angst, gerät in Verzückung, Leidenschaft und Raserei, sein Geist umdüstert sich, Melancholie, Somnabulismus, Irrsinn und Verfolgungswahn bemächtigten sich seiner. Ist er aus seinem Taumel erwacht, so fühlt er sich erlöst oder — ernüchtert; die gegenständlich sachliche Allerweltserscheinung seines Umkreises beleidigt und höhnt seine krankhafte Reizbarkeit. Mit wachen Augen träumt er fort, träumt „von fremden Ländern und Menschen", von exotischen Gestalten, Tieren und Pflanzen, von sagenhaften Stätten und Legenden, träumt von dem, was ihm als Kind einst einen höheren Sinn der Welt erschloß, vom Märchen, vom lieblichen oder fremdartig erregenden Mythos, von den Göttern seiner Vorzeit und von den Ueberlieferungen der christlichen Religion; und ist ihm der Traum versagt, dann wandelt er zum anheimelnd traulichen Platz zum Markt, zum Brunnen, zum stillen Waldsee, zum gespenstisch verwachsenen Baum, zum Försterhause oder zur verfallenen Burg, die ihm von alten schönen

[142]) Vgl. (über die Dichtung der Zeit) Fritz Strich, „Deutsche Klassik und Romantik", München 1924, S. 140: „Man mußte sich dem Quell der alten Mythologien zuwenden und die alten Götter aus ihren Gräbern erwecken, damit sie für ein mystisches Naturerlebnis Namen und Gestalt hergaben. Die klassische Mythologie, so wie sie von der Klassik verstanden wurde, konnte der Romantik solchen Dienst nicht leisten. Die zeitlose, allgemeine Menschlichkeit ihrer Gestalten konnte nicht den Glauben und die Liebe der Romantik wecken. In der Geschlossenheit dieser Formen hätte sie nie ihr eigenes Erlebnis der Unendlichkeit zum Ausdruck bringen können."

Zeiten erzählt, von Zeiten, da Ritter und Edeldamen, Knappen und Sänger diese Stätten bevölkerten — und wieder beginnt er zu träumen. Doch bald erwacht auch sein Wissensdurst: er greift zum alten Volksbuche, zur Chronik, er vertieft sich in die Geschichte der Heimat, des Volkes, der Welt, er findet ein ungeahntes Leben in der Vergangenheit, ein Leben, das ihm verklärt und sonderbar reizvoll erscheint. Mit ganzer Seele macht er sich an das Studium der Historie und wendet sich ab von einer Gegenwart, die seinem Träumen nicht wohl will; sein Sehnen und Hoffen weicht einer wehmütigen Resignation. Sein poetisches Schauen, sein innerer Reichtum dienen nun der Geschichte der Völker und Kulturen, der Künste und Sprachen, der Wissenschaften und Religionen; er findet die Wurzelkräfte der menschlichen Natur in der Ueberlieferung der Vorfahren und die Gesetze von Bildung und Fortschritt im geistigen Austausch zwischen den Nationen.

Das ist die neue Welt des deutschen romantischen Dichters in der Oper so gut wie im Liede, im Roman oder im Drama; aus diesem Sinnen und Träumen, Forschen und Denken gestaltet der Textdichter unserer Epoche in Deutschland und gerät damit in Bezirke, die sich mit denen des französischen und italienischen Librettisten in manchem noch äußerlich berühren, bei weitem aber nicht mehr decken. Diese völlig eigengesetzliche Gestaltung der Deutschen prägt sich schon im Werkcharakter aus: die komische Oper tritt bei uns wie die große heroische zurück[143]), um der romantischen und historischen Oper uneingeschränkt die Führung zu überlassen[144]). Der feine, aber spielerische Esprit der Konversationskomödie lag dem deutschen Geiste überhaupt fern, soweit es sich wenigstens um das eigene Schaffen solcher Werke handelt; ebenso hat die „große Oper", soweit sie gepflegt wurde, keinesfalls die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung wie in Paris und Italien erlangen können. In der eigentlichen Romantik aber überflügelte der Deutsche den Romanen[145]), um geradezu in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dessen Operndichtung ins Schlepptau zu nehmen; die Form-

[143]) Vgl. Biedenfeld, a.a.O., S. 152: die deutsche komische Oper habe nach Hiller, Dittersdorf, Schenk und Mozart „nicht einmal auf der Höhe jener sich zu erhalten vermocht, geschweige denn Fortschritte gemacht".

[144]) Vgl. Riehl, a.a.O., II, 200 f.: „Der ganze Ton der deutschen romantischen Musik ist viel zu akzentvoll und zu reflektiert, als daß er von dem leichten Gewebe eines reinen Lustspielstoffes getragen werden könnte. Selbst Webers Komik wirkt zumeist als Episode und durch den Gegensatz. Mit ihrer Schwere würde sie in einer ausgeführten komischen Oper ganz gewiß den Text erdrückt haben. Die deutschen Romantiker besaßen vielerlei Kunst, für jedweden Stimmungsausdruck, nur für eine Stimmung mangelt ihnen die Sprache: sie konnten nicht rein l u s t i g sein, sie fanden nicht den leichten Pulsschlag kindlicher, wolkenloser Tanzes- und Sangesheiterkeit . . . Zur komischen Oper gehören . . . vor allem leicht bewegliche Talente wie Dittersdorf, Cimarosa, Rossini, Auber, und unsere deutschen Romantiker waren das gerade Widerspiel dieser Leute." —

Der einzige bedeutende deutsche Meister der Konversationsoper, Flotow, lebte in Paris, wo er seine im französischen Stil gehaltenen Werke zur Aufführung brachte. Gelang gelegentlich auch einmal einem deutschen Dichter in Verbindung mit einem deutschen Komponisten eine echte Spieloper, so vermerkte die Kritik doch sogleich das französische Vorbild (vgl. die Besprechung von Bauernfeld-Dessauers „Besuch in St. Cyr"; AMZ 1839, 190).

[145]) Eine Statistik der Aufführungen der Dresdener Oper im Jahre 1847 (AMZ, 50, 109) zeigt z. B. die Aufführungsziffern der „romantischen und lyrischen Opern" mit 49 Vorstellungen (11 Werken) vor denen der „großen und tragischen" mit 48 (16) und der „komischen" mit 33 (12) an der Spitze. Zur richtigen Beurteilung dieses Verhältnisses ist zu bemerken, daß die französisch-italienischen Opern den Hauptanteil gerade jener bei uns zurücktretenden Gruppen ausmachen, hinsichtlich der deutschen Produktion verschieben sich also die Zahlenangaben noch weiter zugunsten der romantischen Seite.

glätte und dramaturgische Gewandtheit der französisch-italienischen wird von dem Welt- und Kulturbilde, dem psychologisch stilisierten Gehalte der deutschen Oper erdrückt.

In der dramaturgischen Gesamtstruktur der deutschen Oper prägt sich zunächst eine Vorrangstellung der Dialogoper aus: wie die opéra comique und das deutsche Singspiel, wie Mozart in „Entführung" und „Zauberflöte" und Weber im „Freischütz" gibt der deutsche Romantiker zuerst der Form der Nummernoper mit verbindendem Sprechtext den Vorzug. Bald jedoch sollte aus ihr, entsprechend den romantischen Vorstellungen dramatischer Einheitlichkeit, die in großen szenischen Komplexen durchkomponierte Oper neu entstehen — der Weg dieser Entwicklung war allerdings ein musikalischer[146]).

Die Stoffwahl und Stoffgestaltung im besonderen[147]) läßt bei aller Vielstufigkeit gewisse einfache Grundstrebungen erkennen.

Das eigentlich Romantische tritt als stilbestimmendes Element vor allem im Volksmärchen und in der nationalen (Lokal-) Sage zutage, doch ist es auffällig, daß aus der großen Fülle vorhandener Stoffe gerade nur „die bekanntesten und am meisten verbreiteten"[148]) für das Opernlibretto herangezogen werden, und zwar: „Aschenbrödel", „Dornröschen", „Donauweibchen", „Undine", „Melusine", „Loreley", „Genoveva", „Blaubart", „Der Währwolf", „Dr. Faust", „Rübezahl", „Hans Heiling", „Der Berggeist", „Der Rotmantel", „Rolands Knappen", „Tannhäuser", „Der Kyffhäuserberg", „Die Braut von Kynast", „Der Untersberg", „Der Rattenfänger von Hameln"; im „Freischütz" steht die Legende vom wilden Jäger im Hintergrunde der Handlung.

Im Anschluß an diese Stoffe der Volkspoesie sind Bearbeitungen nach Kunstdichtungen und Originallibretti zu nennen, die in Anknüpfung an Vorlagen wie Wielands „Zauberflöte"[149]) und Gozzis „Turandot" zum Teil echte Märchenstoffe beliebig verarbeiten, zum Teil auch Handlungen aus der Sagen-, Ritter-, Räuber- und Geisterromantik in Verquickung mit den verschiedensten Elementen aus Geschichte und außerdeutscher Dichtung (Ossian, Tausend und eine Nacht) völlig frei erfinden: „Der Vampyr"[150]), „Die Bergknappen", „Orlando", „Alfonso und Estrella", „Fierrabras", „Das Schloß am Rhein", „Liska", „Die Räuberbraut", „Die Kreuzfahrer" (Emma von Falkenstein), „Die Ruinen von Tharandt", „Der Geisterturm", „Der Elfensieg", „Libella", „Maja und Alpino oder die bezauberte Rose", „Walpurgisfest", „Der Goldschmied von Ulm", „Aloise", „Das Schloß Morano", „Der Kastellan von Krakau", „Die Nacht zu Paluzzi" („Die Ruinen von Paluzzi"), „Der Jäger und der Wildschütz", „Bibiana",

---

146) Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Spohr 1859 verbindende Rezitative zu einem Faust nachschrieb; F. Lachner schrieb solche zu Cherubinis „Medea".

147) Man vergleiche mit der im folgenden gegebenen Uebersicht den Aufsatz Th. Kroyers: Die zirkumpolare Oper, über die Stoffgebiete der deutschen Oper von 1830 bis 80, Jahrb. Peters, 1919, S. 16 f.

148) L. Schmidt, Zur Geschichte der deutschen Märchenoper, Halle 1895, S. 91.

149) „Vor der romantischen Epoche gibt es nur eine wirkliche Märchendichtung, die Zauberflöte." (Richard Benz, „Märchendichtung der Romantiker", Gotha 1908, S. 86.

150) Vgl. Stefan Hock, „Die Vampyrsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur", Berlin 1900.

„Walladmor", „Die Felsenmühle", „Der Schiffbruch der Medusa", „De Korsar", „Das Gespenst", „Das Diamantkreuz", „Die Alpenhütte", „De Zigeuner", „Sarah oder die Waise von Glincoe", „Die Burgfrau", „Lud lams Höhle", „Der Schlaftrunk", „Schloß Cambra", „Drakäna, di Schlangenkönigin".

Daneben tritt, als zweite bestimmende Kraftquelle der Librettistil wie der romantischen Gesamtdichtung das Stoffgebiet der Nationalgeschichte hervor[151]) mit den Themen: „Die Obotriten", „Di Langobarden", „Die Hermannsschlacht" und „Hermann und Thusnelda", „Wittekind" („Das Osterfest zu Paderborn"), „Berthold de Zähringer", „Barbarossa", „Conradin von Hohenstaufen", „Agnes vo Hohenstaufen", „Adolph von Nassau", „Rudolf, der deutsche Herr" „König Enzio", „Kaiser Konrad vor Weinsberg", „Die Wiedertäufer" „Der König von Zion", „Die Bilderstürmer", „Karl V. vor Tunis", „Di Belagerung von Solothurn", „Die Belagerung Wiens durch die Türke 1683", „Prinz Eugen", „Andreas Hofer", „Die schwarzen Jäger". I engem Zusammenhang hiermit stehen die Stoffe der außerdeutschen abendländischen[152]) Geschichte: „Alfred der Große" „Rosamunde", „Diana von Solange", „Die Franzosen in Spanien", „Di Eroberung von Grenada", „Die Jugend Karls II. von Spanien", „Wilhelm von Oranien", „Karl XII.", „Die Belagerung von Gothenburg" „Die Schweden in Prag", „Wlasta", „Die Sulioten", „Peter von Szapary" Alle diese Stoffe sind romantisch-poetisierend gefaßt und unter Einbeziehung romantischer Requisiten dramatisiert.

In Verbindung mit der Wahl von Stoffen über historische Helde steht die Verherrlichung einzelner mit dem Legendenschimmer de Romantik umgebener Persönlichkeiten aus Kulturgeschichte und Dichtung, und zwar: „Hans Sachs", „Ulrich von Hutten", „Guttenberg" Mozart („Szenen aus Mozarts Leben"); Camoens („Indra"): „Alessandro Stradella", „Benvenuto Cellini", „Salvator Rosa"; „Agnes Bernauer" „Der Graf von Gleichen", „Katharina von Nürnberg", „Libussa". — Im Zusammenhang mit der Stoffübernahme aus der Kunstdichtung sind vor allem die romantisierenden, phantastischen, idyllischen oder historischen Stoffe nach Werken unserer führenden Dichter (s. oben) zu nennen, sowie die freien Bearbeitungen nach den außerdeutschen Dichtern Calderon („Liebe und Eifersucht", „Circe und Ulysses"), Shakespeare („Die lustigen Weiber", „Der Sturm", „Caesario oder die Verwechslung" sowie „Das Liebesverbot" nach dem Lustspiel „Maß für Maß"[153]), Lesage („Gil Blas"), Gozzi („Clara, Herzogin von Brettanien", „Der Rabe", „Turandot", „Die Feen"), Bulwer („Rienzi" der letzte der Tribunen"; „Alidia" und „Die letzten Tage von Pompeji"

[151]) Vgl. Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig, 1930, S. 227.

[152]) „Charaktere, wie sie die Weltgeschichte aufweist,Könige, Feldherren, Staatsmänner, sind für die Oper am günstigsten, wenn sie nicht als Träger der Handlung, etwa als girrender Liebhaber, sondern als typische Vertreter eines Zeitalters, als würdige, oder unwürdige Repräsentanten ihres Jahrhunderts auftreten und so gleichsam den lebendigen Hintergrund des sich vor uns aufrollenden Kulturbildes darstellen. A. Frankenfelder, „Historische Elemente in der Oper und ihre aesthetische Bedeutung", Diss. Würzburg, 1896, S. 58.

[153]) Shakespeare wurde erst um die Jahrhundertwende (1800) in Deutschland ganz bekannt durch die Uebersetzungen Wielands, Eschenburgs, Schillers, Schlegel-Tieck u. a. Gegenwärtig ist nach Mitteilungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft die deutsche Aufführungszahl der Werke Shakespeares die größte in der Welt.

nach dem gleichnamigen Roman), Scott („Templer und Jüdin“ und „Il Templario“ nach „Ivanhoe“).

Der Trieb in die Ferne, die Sehnsucht nach dem Unbekannt-Exotischen, Fremdartig-Reizvollen kommt zum Ausdruck in der Verwendung exotischer und speziell orientalischer Stoffe. Im Anschluß an die „Armiden“-Handlung sowie an die durch Wieland und Mozart („Oberon“, „Entführung aus dem Serail“) vertretene Tradition, wohl auch an Winters „Unterbrochenes Opferfest“ werden Stoffe benutzt, wie „Aladin“, „Die drei Wünsche“, „Omar und Leila“, „Ali Baba“, „Nurmahal“, „Omar und Seltana“, „Zemire und Azor“, „Jessonda“, „Abu Kara“, „Die Tochter der Wüste“, „Abu Hassan“, „Nureddin, Prinz von Persien“, die historischen Seeräuberepisoden um „Haireddin Barbarossa“ und „Die Flibustier“; „Die Schatzkammer des Inka“.

Eine unmittelbar an das Singspiel des 18. Jhs. anknüpfende Richtung bestand fort in Zauberspiel und Feenoper (die Werke Raimunds; ferner „Almazinde“, „Der Brahmin“, „Des Teufels Lustschloß“, „Die Zauberharfe“, „Der Totentanz“, „Das Wolkenkind“, „Der Alchimist“, „Der Astrolog“, „Fortunat“ u. ä.); ebenso erzielte das heiter-idyllische Liederspiel weiter starke Verbreitung (vgl. Abschnitt „Lied“). Das romantisierende Rührstück französischer Herkunft und das empfindsame Volksschauspiel lebte fort in der romantischen Volksoper („Das Nachtlager von Granada“, „Des Adlers Horst“, „Der Bergmönch“, „Der Traum in der Christnacht“). Dazu kommt endlich die Fülle der stets romantisierend oder doch wenigstens biedermeierlich-poetisierend gefaßten heiteren Spielhandlungen und frei erfundenen Schaustücke mit und ohne historischen Kern. Lortzing, im ehrlichen Bestreben, keine klassischen Werke zu „verballhornen“, griff nach „verschollenem Mittelgut“ [154]) der Theaterschreiber Deutschlands und Frankreichs aus der letztvergangenen Zeit; so handhabten es unzählige Dichter und Komponisten neben ihm, jedoch meist ohne seine praktische Theatererfahrung.

[154]) H. Laue, a.a.O., S. 17 f

6. Die formale Textgestaltung.

„Ehemals wog in der Waage die Jamben ein klassischer Dichter
Aber die deinigen sei'n unter die Kelter gelegt;
Pressest du aus der gesammten unzähligen Summe nur einen
Neuen Gedanken heraus, werde die Summe verziehn!"

(A. v. Platen, Epigramme: „An einen Theaterschriftsteller" II.

Grundlegende Wandlungen waren seit den Zeiten des Rationalismus in dem Verhältnis zwischen Text und Musik der Oper eingetreten. Die Bestrebungen des neu aufkeimenden Weltgefühls und der Kunstanschauung, wie sie gleichzeitig in der Dichtung, im ganzen Lebensstil der Nation zum Durchbruch kam, teilen sich dem Wort-Ton-Verhältnis in der Musik überhaupt mit und finden sichtbarsten Ausdruck in den Stil- und Formveränderungen des Liedes von Sperontes über die Berliner Liederschulen bis zu Schubert und Schumann und in denen der Oper in ihrer Gesamt- und Teilgestaltung von Händel über Gluck und Mozart zu Weber und Wagner. Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungsformen in diesem Zeitabschnitt ist bedingt durch das beständige Fluktuieren nationaler und internationaler Richtung, durch den Einfluß außergewöhnlicher gestalterischer Personalkräfte und durch das Zusammentreffen der Schwesterkünste Dichtung und Musik auf immer neuen Stufen ihrer individuellen Entwicklung[155]).

Aus einer urwüchsig-musikantischen Gestaltungsfreudigkeit war die Dacapoform der Arie, des zunächst beherrschenden Bestandteils der Oper, entstanden; Meister des Wortes wie Metastasio beugten sich ihrer sieghaften Formkraft und richteten das Maß ihrer Silben, Reime und Strophen nach dem vom Musiker gegebenen Kanon. Gluck und Calsabigi räumten fort, was künstlerische Oberflächlichkeit der Sensationslust eines Laienpublikums zuliebe an musikalischem Flitter an das Textwort gehängt hatte; Koloratur und Ohrenkitzel, Formglätte und Gesangsautokratie verschwanden und gingen unter in einer neuen Tonsprache, in der sich Dichtung und Musik zu immer neuem Aufschwung anfeuerten. Abermals jedoch schießt im Zeichen der Europa beherrschenden italienischen Sangeskunst das Unkraut hervor in Form der allzu sinnfälligen Melodie und des Wortgeklingels der Texte. Hatte Metastasio in sparsamster Einschränkung schon des Wortschatzes seinen Texten die letzte rationalistische Ausdruckskraft in Begriffen und Allegorien eingepreßt, hatte Calsabigi jedes Wortgetändel beseitigt und seinen Text wie die Dramaturgie in klaren Linien geführt, so bemächtigten sich nun routinierte Wortjongleure beliebter und erprobter Vorwürfe, nicht bedenkend, daß wahre Kunst stets nur einmalig sein kann und gaben dem Musiker inhaltsschwache Betonungsskelette, deren Worte an mancher Stelle in sprichwörtlich gewordener Weise in ein nichtssagendes „Ah!" als reine Solmisationssilbe für irgendeinen Sängerschnörkel übergingen, wo ihnen nicht, wie in Buffa

[155]) Vgl. Hermann Abert: „Wort und Ton in der Musik des 18. Jhs." AfMw. V.

und Singspiel, wenigstens eine volkstümliche oder ergötzliche Begebenheit eine natürlichere Sprechweise aufzwang.

Viel von diesem Textunwesen ist in die deutsche Romantik mit eingegangen. Auch hier wird nur allzu häufig ein Ton mit einer Silbe, ein Wort mit einer beliebten Melodiephrase förmlich etikettiert, ohne daß ein innerer künstlerischer Zwang dahinter stünde. So manche Arie, so mancher Chor aus der romantischen Oper „konnte" vom Komponisten so gestaltet werden, wie es geschah, ohne daß der Text aus seinem innersten Wesen heraus gerade eben diese eine musikalische Lösung eindeutig verlangt hätte. Der Rationalismus hatte über seinen musikalischen Bauformen zuweilen der elementaren Gefühlssprache entsagt, das ausgehende 18. und das beginnende 19. Jahrhundert aber verfallen in ein entgegengesetztes Extrem: Empfindsamkeit und Gefühlsüberschwang bzw. beim rein handwerklichen Librettisten ein gefühlvoll-sentimentales Sichbewegen in zeitgemäßen Stimmungsbezirken erfüllen die Texte mit einem faden, bedeutungsarmen Wortbrei. Die lyrisch-weitschweifigen, des präzisen Ausdrucks entbehrenden Worte werden in eine äußere Gliederung meist nur recht notdürftig gebracht. Waren früher, bei Lohenstein und seinen deutschen und fremden Zeitgenossen, die Texte mit Gleichnissen, Bildern und begrifflichen Dingen vollgestopft worden, ohne den Schwung einer über das Lehrhafte hinausgehenden Idee, so wird jetzt einer vagen „Stimmungs"-Vorstellung zuliebe mit viel zuviel Worten gemalt, was bestenfalls in einem kurzen Satze hätte ausgesprochen werden können. Reichert der Barockdichter seine Texte, der barocke Musiker seine Musik zuweilen bis zum Schwulst an, so produziert der Wort- und Tondichter minderen Grades im empfindsamen und romantischen Zeitalter eine schwache Verdünnung weniger brauchbarer Gedanken[156]); ist dem Hörer das krause Gewirr jener Anhäufung zuviel, so muß er hier aus dem ewig lyrischen Einerlei das Wertvolle erst zusammensuchen[157]). Dem italienischen oder französischen Melodienzauberer wie dem nach fremdländischem Muster in Koloraturen und ostinaten Rhythmen (Polonaise und dergl.) schwelgenden Deutschen mochte solch ein Text den erwünschten Dienst leisten[158]), der wahrhaft romantischen Vokalmusik aber mußte dieses Verfahren um so mehr zum Verhängnis werden, als der an sich ja mehr gefühlsmäßigen und jedenfalls nicht begrifflich präzisierten Tonkunst eine solche Textvorlage kaum einen metrischen Anhalt und noch weniger eine geistige Anregung bot. Erst eine wirk-

---

[156]) Vgl. W. Golther, Richard Wagner als Dichter, Berlin, 1904, S. 11.

[157]) Der wahre romantische Dichter mochte an dieser, vor allem durch Kotzebue vertretenen schriftstellernden Richtung schier verzweifeln; der Verskünstler Platen wettert in einem zweiten Epigramm „An die Poetaster":

Schlechten gestümperten Versen genügt ein geringer Halt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf:
Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur Sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, daß es ein leeres Geschwätz!"

[158]) Vgl. Louis Köhler, „Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper", Lpz. 1853, S. 15: „Warum ist die Sprache der Operntexte zu fade? Weil man sie wenig oder nicht beachtet. Warum beachtet man sie nicht? Weil die Musik vorwiegend, ja fast allein die Aufmerksamkeit an sich zieht. Warum? Nun, des größeren Sinnenreizes wegen: denn der Ton an sich ist von physischem Reiz und ein vortrefflicher Köder für den großen Haufen, bei dem die Sinnlichkeit der Hauptschwerpunkt ist."

lich dichterische Textverarbeitung, eine „Verdichtung" der Worte, wi sie der Liederkomponist Schubert in den Texten unserer Klassike vorfand und wie sie Wagner sich selbst schuf, konnte der text gebundenen romantischen Musik zu ihrer vollen Wirkung verhelfen

Es zeigt sich hier einer der tragischen Züge im künstlerische Schaffen der Romantik. Die romantische Musik ist stets Ausdruckskunst[159] in der das jeder Musik immanente Verhältnis von Verstand und Gefühl, vo Gesetz und Freiheit zugunsten der letzteren Begriffe verschoben ist, ohn — und hier liegt ein oft begangener Irrtum der ästhetischen und Laien betrachtung über die romantische Kunst — daß die Funktionen ratio naler Gestaltgebung an sich vernachlässigt würden. Die Formung in de Harmonik und Melodik, in der Klangfärbung (Instrumentation) und in de Umrißlinie des Musikstücks macht wohl eine Zeit lang eine Krisis durch in der es gilt, sich eingewurzelter Vorstellungen einer absterbenden Zei zu entledigen; sie strebt aber durchaus, in völliger Konsequenz der roman tischen Vorstellung organisch-universaler Welt-, Lebens- und Kunstzu sammenhänge[160], einer neuen Art der Geschlossenheit zu, die freilich beding ist durch eine neue künstlerische Komponente: die neue Einstellung zum Ausdrucksideal, zum künstlerischen Symbol; die neue Einstellung zum Text wort, zwangsläufig herbeigeführt, wird damit zur Teilfrage eines größeren Komplexes.

Wir werden sehen, wie Mozart in eigentümlicher Weise bestimmten Textinhalten, die stets seelische Erregung, Leidenschaft oder Sehnsucht bedeuten, in seinen letzten Opern musikalische Bildungen zuordnet, die durch ihren von der Umgebung abstechenden großrhythmischen Bau unmittelbar als Symbole eines neuen und neu empfundenen Geschehens wirken. Wir werden den Opernkomponisten Schubert sich mühen sehen, seinen erbärmlichen Texten eine Musik zur Seite zu stellen, die in ihrem Ausdruck das Textwort weitestgehend und mit größter Liebe illustriert. Wir werden verfolgen, wie Spohr und Marschner, Weber und Lortzing immer wieder und hartnäckig den intimsten Regungen nachgehen, die sie ihren Textbüchern ablauschen oder die sie, und darin liegt der Reiz ihres romantischen Schaffens, erst selbst hinzudenken, erst selbst „musikalisch erdichten". Stets sucht hier der Musiker das musikalische Symbol, die musikalische Gedankenvertiefung, die musikalische Seelenkündung zu erzwingen — niemals aber, und damit muß noch einmal falschen Deutungsversuchen der Romantik entgegengetreten werden, der Phantasie als reinem Klangrausch ohne Sinn und Verstand, als einer rhapsodischen Sprache der Seele allein sich hinzugeben.

Es gibt keinen besseren Zeugen gegen diese verhängnisvolle Auffassung des romantischen Schaffens, die nur zu leicht zu einer völlig ungerechtfertigten Ablehnung verleitet, als E. T. A. Hoffmann, den Erzromantiker, Dichter und Komponisten, Phantasten und Aesthetiker.

Man kennt die Aussprüche des Aesthetikers über die Musik als die „geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanscrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfüllt" — man achtet aber nicht darauf, daß ihm Mozarts „hohe Romantik" als nicht streng genug für das Studium der dramatischen Komposition erschien, und man kennt viel zu wenig seine eigene Musik, vor allem seine „Undine", die allein uns schon

[159]) „Die Fähigkeit der Musik zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe ist unbegrenzt, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist – Kunst des Ausdrucks." (Wagner, Oper und Drama. Ges. Schriften III, 343.)

[160]) Vgl. Alois Stockmann: „Die deutsche Romantik", Frbg. i. B. 1921; S. 13 f.: „Der romantische Organismusgedanke."

den Schlüssel zu vielem Rätselhaften gibt. Wer kann in diesem Werk ein planlos-sehnsüchtiges Umherschweifen des musikalischen Gedankens nachweisen? Wer kann an einer einzigen Stelle dieser Oper Formlosigkeit, nebulose Schwärmerei oder mangelnde Exaktheit musikalischer Sinnbeziehungen feststellen? Und ist sie nicht bei alle dem geradezu ein früher Gipfel romantischer Ausdrucksfülle? — Hoffmann ist in „Undine" durchaus derselbe wie in der (gleichzeitig entstandenen!) ästhetischen Schrift „Der Dichter und der Komponist". Allein die Tatsache, daß er ästhetisch-wissenschaftlich seine Gedanken zu Papier brachte, widerspricht einer Auffassung des durch ihn vertretenen Kunststils als eines nebelhaften Sichverlierens in geistige Fernen — der haltlose Phantast schreibt nicht psychologische Studien über sein eigenes Phantasieren[161])! Ein Gesichtspunkt aber, der der jungen Romantik schon in der Beurteilung ihrer Zeitgenossen zum Verhängnis wurde, spukt noch heute in manchem Kopf: das ist der Wertmaßstab „Musikalische Linienführung und Polyphonie, Melodie und Belcanto". Dieser Maßstab taugt nicht für Hoffmann wie für die ganze Folgezeit: wir finden die Gesetzmäßigkeit seines und ihres Opernschaffens nur, wenn wir ihnen auf dem Wege folgen, der beim Kompositionsprozeß beschritten wurde: vom Textwort zur musikalischen Gestalt.

Hoffmann befand sich in einer günstigen Lage: sein Text (von Fouqué) war gut und damit war die wichtigste Voraussetzung für das Entstehen einer lebenskräftigen Oper gegeben. Anders ging es den meisten übrigen Meistern. Sie schrieben ihre Symphonien, Sonaten und Lieder als Studien und als stets willkommene Musik: ihr oft vergeblicher Sehnsuchtstraum aber, ihr „morgendliches und abendliches Künstlergebet" (Schumann) war die deutsche Oper, war das Kunstwerk, wo alle Künste „auf gewisse Weise untergehend" eine neue Welt bilden sollten (Weber), das alle Sinne des Menschen beschäftigte, das alle seine Gefühls- und Denkvorgänge, in eine höhere Sphäre erhoben, sich zum Gegenstand nehmen durfte[162]), das Kunstwerk, das allein das letzte Sehnsuchtsziel der ganzen Epoche verwirklichen konnte und sollte: das Ziel einer anthropomorphen Einheit und Ganzheit der Welt des Seins und der Idee.

Das Wort verlor im Munde des Durchschnittslibrettisten der deutschen Romantik seine urwüchsige Kraft, es wurde zum Stein in dem Brettspiel der Versmacherei. Nicht anders die höheren Kategorien der Gesamtdichtung der Oper: die bei Gluck erreichte lapidare Einfachheit wurde mißverstanden und entartete zum schwächlich-lyrischen Einerlei. Die Mannigfaltigkeit der Vers-Bildungen, wie sie noch bei Körner, dem Dichter, wohltuend auffällt[163]), tritt zurück: die vier-

---

[161]) Der Opernkomponist J. F. E. Sobolewsky schrieb 1838 in einer poesievollen Studie über das Wesen des Romantischen: „Es ist, als könnte man mit Engelszungen seine Gefühle mitteilen! Und doch — spricht, musiziert oder malt man, es sind die bekannten Wörter, die alten Noten, die gewöhnlichen Farben!" (NZfM. VIII, S. 110).

[162]) Vgl. auch H. St. Chamberlain, „Die Grundlagen des 19. Jhs.", Mchn. 1923, S. 1112/3: mit Beethoven sei spez. die Musik der dem Germanen eigenen Gestaltungsrichtung eines „Seelennaturalismus" zugänglich geworden.

[163]) Körner bevorzugte, in seinen Schauspielen sowohl wie in seinen Libretti, den (ungereimten) hebigen Blankvers, vgl. das Opernbuch „Alfred der Große" (II,4):

„So find ich Dich denn wieder, treuer Freund!
Und Dich, mein wack'res Volk, Dich seh' ich wieder
Voll Siegeslust und frischem Heldenmut. —
Ich habe viel, viel wieder gut zu machen!
Doch trauet meinem königlichen Schwur:
Nicht eher ruht dies Schwert an meiner Seite,
Bis ich mein Vaterland befreit!"

hebige Textzeile wird zum Einheitsmaß[164]). An sich entspricht dies Viertaktigkeit in ihrer Gliederung der Anlage der geschlossenen musikalischen Form (Achttaktperiode, Liedform usw.), Metastasio hatte gezeigt, was sie leistete; sie entsprach darüber hinaus ganz besonders dem deutschen Sprachgefühl: die Viertaktzeile, besonders in Form des Knittelverses (mit freier Verteilung von Hebungen und Senkungen bzw. die aus zwei solchen Kurzzeilen gebildete achttaktige Langzeile sind seit dem frühen Mittelalter Kennzeichen deutscher Eigenart gegenüber den zehntaktigen Versen und Alexandrinern der Franzosen; vornehmlich der deutsche Knittelvers hebt sich als akzentuierend deutlich von dem quantitierenden Verse der Antike und der romanischen Dichtung ab[165]). Allein — wahres Leben sollte dem Einheitsverse in der Oper nicht immer entspringen. Die Texte enthalten nur allzu selten mehr wahrhaft „melodieerzeugende Verse", wie sie Weber 1815 an J. G. Wohlbrücks Buch „Alimelek" (Meyerbeer) rühmte[166]).

Der Musiker nahm die Texte, froh, ihrer überhaupt habhaft zu werden, und spürte dem Sinn oder Unsinn ihrer paarweise oder verschränkt gereimten 4- (oder 3- oder 5-) hebigen Strophen zu den einzelnen Nummern nicht weiter nach; er setzte sie in Musik, die achttaktige Periode nahm sich ihrer willig an[167]); zum lyrischen Gefühlsüberschwang des Wortes trat der weichschwebende Triolenrhythmus der 6-, 9- oder 12-Achteltakte oder der $^4/_4$-Takt mit rhythmischer Begleitungsmarkierung, und so entstand von Wenzel Müller über Gyrowetz bis hin zu manchem Größeren ein Arsenal von freundlichen, aber marklosen Musikstücken für den Hausgebrauch. Die Romantik dieser Dichter und Komponisten konnte nur in der Melodik, in der Instrumentation, im Belcanto ausströmen. Die Schranke des Umrißformalismus durchbrachen sie nicht, der Kanon der Vierhebigkeit in Wort und Ton bleibt bestehen.

Auch die dem vierhebigen Vers entsprechende Viertaktgruppe und Achttaktperiode der Musik genügt indessen dem fortschrittlichen romantischen Musiker oft nicht mehr als Ausdruck dessen, was in seinem Kopf vorgeht. Schubert geht häufig ungeachtet der metrischen Eigenart seiner Textvorlagen, wo sie viertaktig gliedert sind, zu

---

[164]) Vgl. die Arie des Emile aus C. P. Bergers Libretto „Der Prätendent", komponiert von Kücken; (I, 4):

„Wie erfüllen Scherz und Freuden
Allen heut die frohe Brust!
Und nur mich, ach, mich vermeiden
Heiterkeit und Jugendlust.
Allen schlägt ein Herz entgegen,
Voll von Treu' und süßer Lieb'!
Und nur ich kann nicht erregen
In Cecile den gleichen Trieb.
Kann ich anders, als sie lieben,
Da nur sie mein Herz erfüllt?
Nein! Mir ist kein Trost geblieben,
Wenn nicht sie dies Sehnen stillt."

[165]) Sprache, Dichtung und Musik der Völker prägen so alleine schon in Klang und Betonung die Nationalcharaktere aus.

[166]) Weber, Ges. Schr., S. 124. — Auch Wohlbrücks Text zu Marschners „Vampyr" weist mannigfache metrische Belebung auf.

[167]) Eine gute Illustration dieses mehr technischen Verfahrens gibt Mosel in seiner „Aesthetik des dramatischen Tonsatzes", Wien 1813 (Kap. „Bau der Verse".)

3- oder 5-Taktbildungen in der Musik über. Völlig folgegerecht belebt vollends der Dichterkomponist Lortzing[168]), besonders in „Undine", seine Arien- und Szenentexte durch mannigfachen Wechsel der Verse[169]), auf diese Weise ein selbstständiger Weggenosse Wagners, der ihn freilich in anderer Hinsicht in der Wortgestaltung weit übertreffen sollte. Künstlerische Mannigfaltigkeit kann vor allem auch P r e c h t l e r nicht abgesprochen werden[170]). In den Opern Marschners und Spohrs wechseln gelegentlich locker gebundene Rede und Vers; Wagner vor allem gibt schon in den romantischen Opern bis zu „Lohengrin" seiner Musik eine wunderbar belebte Dichtung, die als Hauptvoraussetzung seinen musikalischen Fortschritt erst ermöglicht.

Ueber die Versfrage im Operntextbuch äußerte sich 1836 Rudolph H i r s c h wie folgt („Galerie lebender Tonsetzer", S. 126): „Das Versmaß zum Text in der Oper ist am füglichsten das Jambische und Trochäische. Der Daktylus findet bei leidenschaftlichen Momenten Platz. Im Liede soll ein gewisser regelmäßiger Strophengang und Strophengesang herrschen; die männlich-weiblichen Endreime müssen dann pünktlich gebraucht werden. In mehrstimmigen Gesängen sollen die Endreime von allen Seiten, so viel als möglich, zusammenklappen. Kurze, drei-, vierfüßige Verse sind am meisten anzuraten, weil sie dem Componisten das größte Feld zur freieren Bewegung in der Betonung übrig lassen. Uebrigens gebieten die vorkommenden Situationen dem verständigen Bearbeiter an sich und durch sich selbst die zweckmäßige Anwendung und den passendsten Gebrauch dieses oder jenes Metrums." — Ferdinand H a n d meint über die Textmetrik der Oper recht skeptisch: „Schlechtere Verse existieren in keiner Art von Dichtung." („Aesthetik der Tonkunst", 1837—1841, II, 611).

Zum Verse gehört der R e i m — auch er ein Produkt der menschlichen Verstandeskunst, dem die fortschrittliche Romantik sich nicht immer freundlich erwies[171]). Die romantische Dichtung neigt, wenigstens in ihren größeren Formen, zur Prosa[172]) oder (im Gegensatz zur

---

[168]) Ueber Lortzings kritische Stellungnahme zur zeitgenössischen Librettistik s. Hellmuth Laue, „Die Operndichtung Lortzings", Würzburg 1932, S. 16 f.

[169]) Textbeispiel aus „Undine", I, 5:

Undine: „'s muß etwas Liebes, ich gesteh' es ein,
Doch auch was Schreckliches um eine Seele sein!
Ein Höherer gab mir das Leben,
Doch eine Seele ward mir nicht gegeben."
Die Anderen: „O Gott im Himmel! Was sagt sie da?"
Undine: „Vernehmet denn! — Ich armes Kind!
Nicht sagen kann ich, was mich quält,
Warum mir, ach die Seele fehlt! ....."

[170]) Eine knappe und geschmackvolle Formung aus Prechtlers „Mara", III, 2 (Komposition von Netzer) lautet:

„Eh' du erschienst,
wandte mein Herz, von blinder Sehnsucht entflammt,
dem Kinde des Walds, — wandte Mara sich zu.
Bald zerrann dieser Traum —
Ich vergaß sie — du kamst —
Reinere Liebe erfüllte die Brust."

[171]) Wohl als der größte Reimkünstler der zeitgenössischen Dichtung ist Rückert anzusprechen — Hölderlins Gedichte dagegen sind meist reimlos gehalten.

[172]) Als Verfallserscheinung darf z. B. Hempels „Allgemeines deutsches Reimlexikon" (2 Bde., Leipzig 1826) betrachtet werden. — Ueber die Bewegung des „Jungen Deutschland" schreibt Th. Ziegler a.a.O., S. 161: „Für das, was sie zu sagen hatten, war der Roman das geeignetste Gefäß — die Prosaform entsprach auch am besten ihrem Können."

Klassik) zur Lockerung fester Bindungen[173]); der romantische Opernkomponist lehnt sich, wo er selbständig ist, vielfach auf gegen den Textreim. Der kleinere Geist beschäftigt sich mit diesen grundlegenden Fragen noch nicht einmal, eine Stellungnahme zu den Problemen der Vers- und Textgliederung suchen wir in den Aufzeichnungen des „justemilieu"-Begabten vergebens; überaus fesselnd ist es aber gegenüber solcher Gleichgültigkeit, gerade bei den selbständigen Komponisten und gerade bei denen, die ihre Musik freiheitlich gestalteten, eine persönliche Auseinandersetzung mit diesen Dingen feststellen zu können:

Zunächst hatte Reichardt, der Schöpfer des deutschen Liederspiels, in seinem „Freundschaftlichen Brief über die musikalische Poesie", der als Anhang zu seiner scharfsinnigen Jugendschrift „Ueber die deutsche komische Oper" (Hamburg 1774) erschien, sich in bedeutsamer Weise wie folgt geäußert (S. 115): „Auch lege sich der musikalische Dichter nicht allezeit den Zwang der Reime auf: er wird dadurch unendlich in der Beobachtung der notwendigen Eigenschaften der guten musikalischen Poesie gewinnen." Mozart schreibt bald darauf, am 18. Oktober 1781, an seinen Vater („Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie", Ges.-Ausg. v. L. Schiedermair, 1914, II 127): „Um so mehr muß ja eine Opera gefallen wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch bey Gott zum Werthe einer theatralischen Vorstellung es mag seyn, was es will, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte sitzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste." — Die Mannigfaltigkeit Mozarts in den musikalischen Formen seiner Opern entspricht durchaus dieser freiheitlichen Einstellung.

Weber vertonte vom „Freischütz" ab seine Texte in so freizügiger Weise, daß die Reimbildungen allenfalls nur mehr da zu ihren Rechte kommen, wo er noch die traditionellen Typen etwa der Musikarie (Arie der Eglantine) gebraucht; in den Arien spez. des Max und des Caspar aber reißt er gelegentlich rücksichtslos und mit vollem Recht Kinds Verse und Reime auseinander und holt nur den Sinn des Textes heraus — schon Wagner hat dies Verfahren aufmerksam verfolgt[174]). In Dörings Libretto zu Spohrs „Berggeist" (1825) ist auf Wunsch des Komponisten auf den Reim verzichtet — ein höchst bedeutsamer Vorstoß des Meisters zur wahrhaften, psychologisch und nicht verstandesmäßig-formal bedingten Dramatik beson-

[173]) Vgl. Fritz Strich, „Deutsche Klassik und Romantik", München 1924, S. 269: „Dieser verschmelzende Trieb der Romantik feierte in den Dramen von Tieck, Schlegel, Werner, Schütz, Brentano, Fouqué wahre Orgien. Hier finden sich alle nur denkbaren Rhythmen und Reime zusammen; die Form ist in dauernder Bewegung und Verwandlung."

[174]) In seiner Schrift „Ueber das Operndichten und -Komponieren im besonderen" führt Wagner die Stelle aus dem Arioso des Max — für uns gleichzeitig ein Beispiel der normalisierten Vierhebigkeit! — an:

„Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück,
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathens Liebesblick."

Weber zieht mit unendlich größerer Logik als sein Textverfasser das Wort „freute", den Reim nicht beachtend, in die Melodiephrase der Schlußzeile mit hinein.

ders im Zusammenhang mit der Aufgabe der musikalischen Nummerneinteilung im gleichen Werk. Für Marschner vollends hatte der Reim speziell in den deklamatorisch-szenischen Nummern seiner Meisterwerke keinerlei Bedeutung mehr; in seinen wenig bedeutenden Arien dagegen mag man ihn mitunter noch aus der Musik heraushören.

Wagner verzichtet in den „Feen" bereits fast durchweg auf den Reim: die einzige noch gereimte Stelle dieses Buches ist der Text der einzigen dichterisch-musikalischen Kleinform, die Wagner innerhalb des dramatischen Gefüges hier noch anwendet und deren Abschluß er, wie wir sehen werden, bereits musikalisch zersetzt, der Romanze des Gernot.

Die Dichtung zu „Rienzi" ist im wesentlichen reimlos, jedoch in bestimmten Metren (3-, 4-, 5hebige Verse) gehalten. Gereimt und (wort-) metrisch stark belebt ist das Gebet des Rienzi (s. Abschn. „Preghiera"); eine Textstelle wie die folgende aus dem Ensemble I,2 fällt schon als abgestanden aus dem Rahmen des Librettos heraus:

„Noch schlägt in dieser Brust
Ein freies Römer-Herz,
Es fühlt der Größe Lust,
Der Schmach gewalt'gen Schmerz."

Der „Fliegende Holländer" ist in großen Teilen gereimt (entsprechend den verwendeten musikalischen Formen von Ballade, Lied und Romanze) und sehr wirksam metrisch gegliedert:

„Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
Wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh' ich's hier —" (II, 3).

Reimlos ist der Text an Stellen angespannt leidenschaftlicher Erregung (Duett zw. Senta und Erik II,2 und Duett zw. Erik und dem Holländer am Schlusse).

Immer weiter wird diese Entwicklung getrieben[175]); als rein formal äußerst belebt seien aus „Tannhäuser" Wolframs Monolog zu Beginn des III. Aufzugs („Wohl wußt' ich hier sie im Gebet zu finden . .") sowie der Anfang der Romerzählung hervorgehoben. — Mannigfaltig und charakteristisch ist die Versbehandlung in „Lohengrin"; besonders wirksam werden etwa (eine Stelle, auf die schon Raff[176]) hinwies) im Duett III,2 Lohengrins pathetische 5hebige und Elsas schlichte 4hebige Textzeilen in Wechselwirkung gebracht:

L.: „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte,
Fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin . . ."

---

[175]) Vgl. Golther a.a.O., S. 7: „Holländer, Tannhäuser, Lohengrin stehen auf weit höherer Stufe (als Rienzi). Es ist kein festes Versmaß durchgeführt, kürzere und längere, gereimte und ungereimte Zeilen wechseln miteinander ab."

[176]) Raff, Die Wagnerfrage, 1854, S. 41.

E.: „Ach! Könnt' ich Deiner wert erscheinen,
Müßt' ich vor Dir nicht bloß vergehn!
Könnt' ein Verdienst mich Dir vereinen,
Könnt' ich in Pein für Dich mich sehn!"

1845 war die „Lohengrin"-Dichtung entstanden. Drei Jah
später hat Wagner bereits seine neuen Prinzipien speziell des Sta
reims als metrisch ungebundener Sinn- (nicht Betonungs-) Beziehu
in dem Entwurf „Siegfrieds Tod" in die Tat umgesetzt, um sie
„Oper und Drama" (1850/51) als sein eigener Kommentator zu e
läutern und wissenschaftlich-ästhetisch zu präzisieren; in schnell
Folge entstand dann 1851/52 die gesamte Dichtung der Tetralogie „D
Ring des Nibelungen" in Wagners neuem, aus dem Geiste d
Musik geborenen Sprachstil. Sein Zurückgehen auf den ursprüngliche
Wortsinn, seine Komprimierung stärkster Ausdruckswerte auf engste
Raum hebt ihn weit heraus aus dem unglücklichen Textstil seiner Zei
die letzte „Verdichtung" der Worte, die Weglassung jedes lyrische
Einerlei erst ermöglichte der romantischen Opernmusik die absolu
Höchststeigerung, die sie in „Tristan und Isolde" erfuhr — ein Bewe
für die Bedeutung von Wort- und Formlogik gerade für die Musik d
Romantik! In „Tristan und Isolde" gebietet Wagner über einen fo
malen Reichtum der Sprache der Dichtung, wie ihn vordem ke
Librettist der Welt besaß: Assonanz (unvollständiger Vokalreim) u
Stabreim[177]), nicht anlautend verbundene Verse mit Endreim un
Metren aller Spielarten. Die Sprache ist hier ein wahrer Spiegel d
menschlichen Seele, die romantische Expressivkunst auf ihren höchste
Gipfel gebracht. Den gleichen Reichtum setzt Wagner in anderer Sinn
gebung in den „Meistersingern" ein, hier in letzter Erfüllung d
Hoffnungen der deutschen komischen Volksoper. Er hatte nun all
Möglichkeiten der Anlaut- und Endreimkunst, der Metrik und der
freien Metren gebundenen fast prosamäßigen Rede in seinen Werke
erprobt, um für jede Stimmung, für jede Situation nicht eine beliebig
ansprechende, sondern die allein entsprechende Form der Worte z
finden. Wir müssen mit Wagners Hans Sachs bekennen, die For
wie den Gehalt seiner Worte zum Maßstab der Sprachgewalt d
Meisters nehmend:

„Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin. —

Es klang so alt, und war doch so neu,
wie Vogelsang im süßen Mai:
wer ihn hört,
und wahnbethört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach.

[177]) Außerhalb der Operndichtung hatten den Stabreim schon angewandt: Fouqué in „Sigurd
Rückert in „Roland der Riese", außerdem gelegentlich auch Goethe und Bürger, sowie (neb
dem Endreim) Cl. Brentano in „Ramiro". Auch im Wesen der Assonanz ist das Streben z
Organismus die Tendenz, stets „alles mit allem" zu verbinden und in Beziehung zu setzen (Stri
a.a.O., S. 201), unverkennbar!

Lenzesgebot,
die süße Not,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er mußt!"

(Aus dem „Fliedermonolog".)

Eine Uebersteigerung dieser Wortkunst im Musikdrama war und ist nicht möglich. Wohl aber konnte Wagner in seinem letzten und höchsten Werk, dem Festspiel der Weihe „Parsifal", einen Stoff, an den sich noch kein Opernkomponist gewagt hatte, in einer Form, die einzig ihm zu Gebote stand, in Angriff nehmen, die Wortkraft dichterischer Begeisterung, erprobt am romantischen Drama und der romantischen komischen Oper, dem erhabensten Ziel einer dramatischen Handlung, der christlichen Mythe weihen: „Höchste Kraft und reinsten Wissens Macht" war ihm nach einem Vierteljahrhundert des Ringens aus dem Umkreis der romantischen Operndichtung erwachsen.

Teil III

Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik

Einleitung: Kriterien des Stilwandels.

„Die erste und vornehmste Tendenz in dem Geiste dieser Epoche ist die Erhebung des Geistes über die Form; keine Knechtung des Ersteren durch die Letztere! Nicht die Auflösung der Form überhaupt, wie Rigoristen irrtümlich wähnen. Also nicht aller Form! O nein, nur der kalt, leblos und darum unbrauchbar gewordenen."
(Christern, NZfM. XIV, 1841, 165 f.)

Wir sahen die Meister der deutschen Klassik in Dichtung und Tonkunst nach leidenschaftsvollem Erfassen der Welt und ihrer Erscheinungen in die Tiefen von Natur und Kunst, von Geschichte und Philosophie hinabsteigen, am Quell der Klarheit trinken, das Dunkel-Verworrene überwinden, im Aufwärtsschreiten der ewigen Gesetzmäßigkeiten der Welt und des Menschenwerks inne werden, im zähen geistigen Ringen mit dem Stofflichen, mit dem eigenen Ich das Weltchaos meistern und im Hinauswachsen über ihre Umgebung inneren Frieden finden, wo andere in Aeußerlichkeit und Unverstand, unzufrieden oder träumend verharrten — sieghafte Verkünder des Kraftgewinns durch Selbstbezwingung, in Ton und Wort durch letzte Ausgewogenheit von Inhalt und Form Beherrscher des Ausdrucks auf dem Höhepunkt menschlicher Gestaltungskraft.

Wir sahen die Vorkämpfer der jungen Romantik in sehnendem Verlangen dem Universum entgegenstreben, angesichts der Werke jener von ihnen verehrten Vorbilder in einem Rausch der Freude ein goldenes Zeitalter der Kultur erhoffend, Vaterland und Kosmos, Gott und Welt umfassend, in glutvoll jugendlicher Begeisterung auf allen Gebieten des menschlichen Geistes anregend und hoch bedeutsam — in dionysischem Taumel aber der apollinischen Vollendung des Klassikers spottend, in weltenfernem Träumen der Selbstdisziplin vergessend, der Härte des Daseins nicht gewachsen und, unbefriedigt, nur von größerer

Sehnsucht gequält, vom Leben zerbrochen, von der eigenen genialisch aufgehäuften Ideenfülle übermannt und ohne Kraft, sie aus der Sphäre des Gedanklichen und des Unterbewußten formschöpferisch in den erträumten lebensvoll-einheitlichen Organismus zu zwingen.

Hatte sich die Klassik in Dichtung und Musik in den Werken einer ganzen Reihe von Meistern verkörpert, so sollte der Romantik die letzte Erfüllung und Verklärung zunächst nur in einem einzigen Manne beschieden sein, in dessen Werk freilich nicht mehr wie dort die Einzelkunst zu höchster Vollendung getrieben wurde. In Wagners „Gesamtkunstwerk" erstand die Krönung der romantischen Totalitätsidee, von der Herder[178]), Jean Paul und E. T. A. Hoffmann geträumt hatten, die sein größter Vorgänger, Weber, ahnungsvoll bezeichnet hatte als „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benützten Künste ineinander schmelzend verschwinden und, auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden."

Hoffmann und Weber selbst und die Fülle der übrigen deutschen Opernmeister der Romantik von Spohr bis Schumann haben sich um die Problematik dieses stolzen Baues bemüht; nicht einem von ihnen war die Vollendung vergönnt. So sehen wir ihre Werke insgesamt, soweit der Geist ihrer Schöpfer selbständig war, von dem heißen Bemühen des neuen Ausdruckswillens erfüllt, eines Ausdrucks, der Formen sprengt, der neue Bildungen erstrebt, der bald im Ausmalen des Details, bald im Ueberspannen gewaltiger inhaltlicher Bögen sich erprobt, der vielfach zu genialen Zwischenlösungen von hoher Lebenskraft gelangt — Zwischenlösungen, die die Jugendversuche des kommenden Meisters bei weitem überstrahlen, mit denen zusammen sie die Stufenleiter zum Gipfel seiner Kunst bilden.

*

Man hat Beziehungen zwischen den Formgestaltungen der barocken Musik und der barocken Kunst, zwischen den Strukturprinzipien der Wiener und der Weimarer Klassik und des gleichzeitigen Klassizismus in der Baukunst auf der einen und der Bauwerke und Dramen der klassischen Antike auf der anderen Seite festgestellt; zweifelsohne sind solche Analogien, die die Uebertragung kunstgeschichtlicher (speziell Wölfflinscher) Begriffsbildungen auf die Musikgeschichte überhaupt erst rechtfertigen, vorhanden. Die Geistesepoche der Romantik bringt abermals einen Parallelismus der Gestaltungen unter den verschiedenen Gattungen der Kunst, bei dem nun eine immer engere Verbindung zwischen Ton- und Dichtkunst hervortritt[179]).

Mit dem geistigen Aufbruch seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vollziehen sich grundlegende Wandlungen im Wesen von Dichtung und

[178]) Herder glaubte, daß in der Oper eine „Architektonik des Musikalischen *innerhalb* einer Architektonik des Dramatischen" möglich sein müsse. Vgl. W. B. Schwan, „Die opernästhetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter", Diss. Bonn, Leipzig, 1928. S. 22.

[179]) Vgl. das Buch des Architekten und Musikwissenschaftlers Karl Weigle „Bauformen in der Musik", Stuttgart, 1925, S. 65.

Musik; beide stoßen zu neuen Ausdrucksbezirken vor, die architektonische Klarheit der Gesamtdisposition feiert in Wien und Weimar ihren Triumph[180]), um mit dem Tode ihrer Träger die formbildnerische Lebenskraft zu verlieren und ihren Einfluß auf die Folgezeit nicht mehr regulativ, sondern nur noch schematisch im Schaffensprozeß auszuüben. Der romantische Dichter vermag das Wortdrama[181]), der romantische Musiker das Tondrama als geschlossene Großformen nicht mehr zu vollenden; sie wissen nichts und wollen nichts wissen von Begriffskonzeption und begrifflicher Durchformung in der Kunst. In der Dichtung werden die antiken Versmetren, die in der Klassik[182]) durch Klopstock, Goethe, Schiller, Voß und August von Platen neues Leben gewonnen hatten[183]), überflutet und ertränkt von einer poetisch farbreichen Prosa, von dem metrischen und reimtechnischen Formengemisch der romantischen Lyrik oder von einfachen vierhebigen Kurzzeilen in Reimpaaren (Knittelversen). In der Musik können die rhythmisch-proportionalen Melodieschemata, die in der klassischen Musik — besonders in Gestalt der durch einfache Zahlpotenzen symbolisierten achttaktigen Periode[184]) — formbestimmende Bedeutung schlechthin erlangt hatten[185]), dem vulkanisch hervorbrechenden neuen Kraftstrom der Gedanken manchmal schon bei Mozart Halt und Genüge nicht mehr bieten, sie werden stellenweise, besonders bei Weber, höchst eigenwillig zersetzt[186]), und das gerade am häufigsten in Lied und Oper als unmittelbar textgebundener Musik bei Stellen, in denen romantisches Sehnen den Inhalt bildet.

Wie die Grundmetren werden weiterhin in Dicht- und Tonkunst auch die auf ihnen aufbauenden Großformen aufgegeben oder zersetzt. Neue Gattungen nehmen die Plätze von Drama und Schauspiel, von Symphonie, Sonate und Arie in der Gunst der Künstler ein: Roman und Novelle, Lyrik und Märchen in der Dichtung, die programmatische symphonische Dichtung, die Ouvertüre als einsätzige Form, die frei angelegte Opernszene, die Phantasie oder Skizze und das lyrische Instrumentalstück in der Musik. Dazu kommen, in beiden Künsten

---

180) Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, was Küstner (34 Jahre meiner Theaterleitung, S. 5) über die Aufführungen von Goethes und Schillers Dramen durch die Weimarische Bühne 1807 berichtet: „Die Darstellungen dieser metrischen, hochpoetischen Stücke waren für ganz Deutschland eine neue, noch nicht gekannte Erscheinung."

181) Vgl. A. Stockmann, „Die deutsche Romantik", Frbg. i. B. 1921, S. 41 f.: das romantische Drama litt Schiffbruch durch die verfehlte Angleichung an den Roman.

182) „Die Klassik machte ... schon den einzelnen Vers zum Maße der Dichtung, wie jedes Glied, wie Taktteil, Takt und Strophe." (F. Strich, Die deutsche Klassik und Romantik, München, 1924, S. 246). — Man beachte, wie Goethe seinem „Musensohn" die Worte in den Mund legt: „Und nach dem Takte reget, und nach dem Maß beweget sich alles an mir fort!"

183) In diese Zeit fällt auch die wissenschaftliche Begründung der Metrik im Anschluß an die antike Dichtung in den Werken: Gottfried Hermann: „Elementa doctrinae metricae", Lpz. 1816, J. H. Voß: „Zeitmessung der deutschen Sprache", Königsberg 1803, 2. Aufl., 1831; J. A. Apel, der Verfasser des „Gespensterbuchs": „Metrik" (2 Bde., Lpz. 1814–16, unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Musik, Neudruck, 1834), ferner Boekh: „Ueber die Versmaße des Pindar", Berlin 1819.

184) „Die Periode hat in der Musik die gleiche Bedeutung, wie die Strophe in der Poesie, sie ist der größte metrische Abschnitt und soll nach Form und Inhalt ein Ganzes darstellen" (Th. Wiehmayer, „Musikalische Rhythmik und Metrik", Magdeburg 1917, S. 204).

185) Vgl. Kurt Westphal, „Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik", Diss. Berlin 1933, S. 21.

186) Weber spricht kennzeichnenderweise („Sämtliche Schriften", hrsg. von Georg Kaiser, 1908, S. 374) vom „Rhythmus des ganzen Pulsschlages eines Stückes".

leicherweise gepflegt, die Kleinformen von Lied, Romanze und Ballade. In ihnen als bereits bewährten Formungen der lyrisch-pischen Stimmungskunst konnte romantisches Wesen leicht zu neuer Entfaltung kommen; in ihnen drohten freilich auch Gemüt und Ueberchwang leicht zu Sentimentalität und Biedermeierlichkeit zu erstarren. Von vornherein aber vermochten auch sie nur den kleinsten Teil der omantischen Ideenfülle zu beherbergen. Das natürliche Ausdehnungsestreben, das Allgefühl der jungen Bewegung verlangte mehr und die ehnsucht nach Einheit und universalistischer Vollkommenheit wuchs mit dem Mangel an Befriedigung, die im poesievollen Kleinkunstwerk llein niemals erreicht werden konnte: man suchte den Ausweg in er Lösung bisher eingehaltener Grenzen[187]). Novalis' „Heinrich on Ofterdingen", Schlegels „Lucinde" und Tiecks „Genoveva" eigen, in manchem ähnlich wie vordem schon Goethes „Wilhelm leister", eine Durchdringung lyrischer, epischer und dramatischer lemente zu Diensten der beherrschenden Idee einer „poetischen Ganzheit"[188]), die in der Musik, speziell von Robert Schumann und Hector Berlioz in Wort und Werk programmatisch vertreten, ihrerseits zu „Neuen Bahnen" in der Gestaltungsweise führen mußte.

Berlioz prägt diese poetische Ganzheit in der „idée fixe" seiner Symphonie phantastique" (1829) aus; Schumanns fis-moll-Sonate für lavier, op. 11, 1835, zeigt sie in der musikalisch-gedanklichen Verknüpfung ller Sätze, ähnlich seine pausenlose Symphonie d-moll, Nr. IV (1. Fassung, 841). Durch einheitliches Motivmaterial formal gebunden sind Chopins -moll-Sonate, op. 35, 1840, sowie später die ersten beiden Klaviersonaten on Brahms in C-Dur (op. 1) und fis-moll (op. 3). Auch die konsequente eitthematik und -Motivik in der deutsch-romantischen Oper und das Betreben des „Durchkomponierens" größerer dramatischer Werkzusammenänge („Euryanthe", 1823, „Berggeist", 1825, „Jessonda", 1827) sind mit iesem Gedanken einer künstlerischen Totalität eng verknüpft.

In der deutschen romantischen Oper liegt eine musikalische Gattungsverschmelzung zunächst in der Grenzverwischung zwischen omanze und Ballade, in der geistigen und musikalisch-(instrumentaions-)technischen Angleichung von Romanze, Lied, Cavatine und olonaise vor. Eine bedeutsame Einschmelzung neuer Gestaltungsrinzipien im Großen ist die Aufnahme der symphonischen Orchesterechnik bei Marschner, gelegentlich auch schon bei Weber und hre völlige, bewußte Durchdringung mit der Gesangspartie beim reifen

---

[187]) Man beachte den Aufsatz „Die musikalische Form" von Dr. A. Kahlert, 1840 (NZfM, XIII, . 63): „... Die Zeit der Auflösung der musikalischen Formen hat begonnen, man löst nämlich e größeren Formen lieber in lauter kleine auf, und auch der Hörer hat bereits die kurzen Sätze n liebsten. Wirklich erscheinen im Drucke Sonaten nur noch selten, und Symphonien teilen ihr chicksal. ... In der Gesangsmusik herrscht die Cavatinenform, oder auch die sogenannte dramasche Szene, nur die schöne regelmäßige Arie, Mozarts Triumph, ist selbst in Italien, seitdem ellinis Cabbaletten Rossini verdrängt haben, beinahe verschwunden. Es ist natürlich, daß, die och das Wesen der Form in Ehren halten, jetzt, wo die Kraft nicht hinreicht, die Symmetrie der großen Form zu bewahren, lieber aus kleinen dieselbe zusammensetzen. Wie wunderlich B. ist die Gestalt der Weberschen Arie ‚Durch die Wälder, durch die Auen'!"

[188]) „Die starren Gattungsformen, in denen sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, sollten ngerissen werden, und alles von demselben einheitlichen Geist der Poesie überflutet sein." (Georg chlis, „Die deutsche Romantik", München 1922, S. 295.)

Wagner. Verschmelzung endlich finden wir in der Oper in der Durchdringung kleiner und kleinster Formpartikel von Rezitativ und geschlossener Gesangsform bei den deutschen, gelegentlich auch den außerdeutschen Opernkomponisten (Bellini, Spontini, Berlioz), besonders deutlich aber wiederum bei Marschner; bei ihm führt sie, ähnlich wie bei manchem Kleinmeister, geradezu zu einem Wirrwarr der Gattungsbezeichnungen, bis endlich beim Vollender der Opernepoche das gesamte bisherige Formengut in einer einzigen neuen „Wortton-sprache" aufgegangen ist, die ihre Gestaltungsgrundsätze völlig eigengesetzlich nur mehr aus dem eigenen Wesensinhalt schöpft. („Musikalisch-dichterische Perioden", Leitmotivik.) In dem Vorgang dieser inneren und äußeren Wandlungen, im Niederschlag in der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerks, findet die Grundidee des Zeitalters, das romantische Werden, seinen für uns faßbarsten Ausdruck. Tastend oder leidenschaftlich, sehnsuchtsvoll oder eruptiv bahnt sich ein Neues seinen Weg und weitet die Welt der bisherigen Daseinsformen.

In der vorwagnerischen Oper blieben freilich zunächst — je kleiner der Meister, um so bestimmender — ehedem beherrschend gewesene Strukturbildungen von der achttaktigen Periode über die groß angelegte Arie von normalisiertem Inhalt und normalisierter Satzfolge bis zur Gesamtaufteilung in „Nummern" auf lange Zeit maßgeblich: die Ueberlieferung verleugnet sich weder in der Rhythmik, noch in der Melodik oder der Begleitungsform von Solo- und Ensemblesatz — das verstandesmäßig-begriffliche „Sein" der Form wird allerdings dem expansiven „Werden" des psychologisch durchdachten Inhalts nur selten mehr eine Stütze, sondern häufiger ein Hemmschuh. In der Operndichtung vollends erstarrt die künstlerische Form stellenweise zur qualvollen Primitivität. Kurzstrophen aus paarweise oder verschränkt gereimten, drei- oder vierhebigen Zeilen bilden den Hauptbestandteil im Arien- und Lied-, Kavatinen- und Romanzen-, Ensemble- und Monologtext, durch gelegentliche unmäßige Strophenhäufung nicht ersetzend, was dem Musiker die gestaltlose Gleichförmigkeit der Worte an Anregung vorenthält.

Ein verhängnisvoller Zug des romantischen Zeitalters ist die Unfähigkeit, größere Formstrukturen zu erschaffen. Dieser Zug liegt im Wesen der Epoche begründet: das elementare Freiheitsbedürfnis gebot das Abwerfen konventioneller Fesseln — die grundlegende Erkenntnis des Klassizisten aber „das Gesetz nur kann uns Freiheit geben" haben sich die wenigsten Romantiker in ihrem Träumen zu eigen gemacht. Soweit der unbändige Ausdrückswille nicht im „Malen" und „Phantasieren" als den unschätzbaren neuen Errungenschaften der romantischen Kunst ausströmen konnte, mußte so manchem die letzte Befriedigung versagt bleiben: das ausschweifende Phantasieren an sich war nicht formfreundlich[189]), die Uebernahme vorliegender Modelle dagegen mußte vollends in den meisten Fällen

[189]) Vgl. über G. Becking, „Zur musikalischen Romantik", Dtsch. VJS. f. Litwiss. u. Geistesgesch. II.3, 1924, S. 605. „Ausschweifen o h n e Sorge für die Heimkehr ist dem Klassiker unbekannt."

die Form zur Formel, die lebendige Struktur zum toten Schema erstarren lassen. In der Tat läßt ein näheres Eingehen auf diese Vorgänge die Vielstufigkeit romantischer Schaffenskraft klar hervortreten; die Zusammenstellung bestimmter Formprägungen gerade der Oper wie Lied, Romanze, Cavatine, Arie und Szene läßt deutlicher als in jeder anderen Kunstepoche die Unterschiede im Schaffensvorgang der Musiker erkennen. Der unfreie Komponist klammert sich an äußere Formumrisse und füllt sie, mehr schlecht als recht, mit seiner Musik an, die überdies dem meist noch schwachen Text nur nach äußerlichen Betonungszusammenhängen angepaßt ist. Der Könner beugt sich dem Kanon, wo er gesund und lebensfähig ist, richtet sich in der freiwillig übernommenen Form (Rondo, Polonaise) selbständig ein und belebt sie immer wieder und unermüdlich mit der farbreichen Phantasie romantischer Schaffenskraft. Das Genie aber buchtet die Form aus, durchtränkt mit seiner Exxpressivkraft die Musik von der kleinsten Phrase bis zur Lied- und Arienform und bis zur ganzen Szene, behält, was unvergänglich und stößt ab, was altersschwach geworden ist. In hartnäckigem Immerwiederansetzen wird hier die Individualgestaltung so weit getrieben, daß schließlich jeder Gedanke, jeder Textinhalt, wie es ja dem Ausdrucksideal jeder Kunst und vor allem eben wahrhafter Romantik entspricht, seine äußere sinnliche Erscheinung selbst modelliert; so experimentieren Spohr und Weber, so sucht und findet Marschner, so reformiert und vollendet Wagner.

a) Die geschlossenen musikalischen Formen und Nummerntypen der klassizistisch-frühromantischen Oper.

1. Das Opernlied.

„Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
Wie fass' ich da den Unterschied?"
(Wagner, Meistersinger.)

Als Urtypus wahrhaft deutschen Empfindungsausdrucks, als Stimmungsträger und Sinnbild deutscher Seele und deutschen Gemüts begegnet in der romantischen Oper das deutsche Lied.

Vieles Gemeinsame kennzeichnet das Liedgut der Völker der abendländischen Kulturgemeinschaft: der lyrisch-schlichte, lebens- und naturnahe dichterische Gehalt, die einfache, klare, für jedermann singbare Form des europäischen Volksliedes ist uralt und eine der wichtigsten Keimzellen aller entwickelten Kunstformen in Dichtung und Musik überhaupt. Trotz gleicher Grundhaltung prägt sich indessen im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung immer deutlicher die Eigenart der germanischen und der romanischen Rasse, prägt sich das Wesen des Deutschen, des Nordländers, des Italieners, des Franzosen und Spaniers in ihren Liedern aus — in ihren Nationalhymnen wird

die Liedweise zum unmittelbaren Vertreter von Volk und Staat. Der Franzose achtet „le lied" als eigensten Ausdruck unseres Volkscharakters, wie wir seine „chanson" und die spanisch-französische „romance" als nationale Musiksymbole ihrer Völker ehren, indem wir ihren Namen unsererseits Gastrecht in unserer Sprache gewähren, und wie wir die heitere Lebensfülle und Anmut des Italieners, die schwerblütig-ernsthafte Lebensauffassung des Skandinaviers in ihren Liedern erkennen.

Die Bedeutsamkeit des Liedes als grundlegenden Bestandteils von Dicht- und Tunkunst hat mithin eine nationale und eine übernationale Komponente: die Ausprägung stärkster Eigenart (in der deutschen Lieddichtung etwa durch Goethe, Eichendorff, Möricke, in der Liedkomposition durch Schubert, Schumann, Brahms, Wolf und R. Strauß) geht Hand in Hand mit wechselseitiger zwischenstaatlicher Befruchtung. Freilich bringt der Austausch fertiger Liedprägungen auf bestimmten Stufen der Entwicklung nicht immer nur neuen Auftrieb mit sich — und das ist der Fall, sobald ein organischer Verschmelzungsprozeß eintritt[190]); bei Verpflanzung auf fremden Boden führt er vielmehr in absteigender Linie häufig zur Verflachung, zur künstlerischen Degeneration[191]).

*

In der deutschen romantischen Oper fand ein Zusammentreffen von deutscher, italienischer und französischer Liedmelodik, von Lied, Romanze und Kavatine statt. Ausdrucks- und Stilelemente wurden ausgetauscht, es kam zur Angleichung, ja zur Durchdringung der Gattungen, wobei erfreulicherweise die vom Liede ausgehende Kraft sich als die stärkste erwies: Romanze und Kavatine liehen in der deutschen Oper dem Liede zuweilen den charakteristischen Ausdruck ihrer Instrumentation und der schwebenden Rhythmik[192]), wurden aber in den meisten Fällen selbst in der Führung der Singstimme mit deutschem Geiste erfüllt[193]), um allmählich ganz verdrängt zu werden.

Ist das Lied ein an sich alter Ausdrucksbestandteil der Oper (Hamburger Oper!), so mußte es in unserer Epoche doch eine ganz besondere Sinngebung erfahren[194]). Das allgemeine Zeitinteresse für

---

[190]) Vgl. die italienische Instrumental-Canzone nach französischem Vorbild im 16. Jh., dem italienischen Ausdruck „canzon francese" bei Viadana u. a.

[191]) Im Zusammenhang mit der Tanzform besonders deutlich beim Eindringen der amerikanischen Schlagermusik schablonenmäßiger Ausführung in Europa.

[192]) Dies Ausgleichsstadium zeigen, auch im Text, die beiden Lieder der Loreley in Ign. Lachners gleichnamiger großer romantischer Oper („Am Felsenriff auf schwellendem Moos"; „Die Wasser zieh'n, der Vollmond schaut"; beide Andantino, 6/8: B-Dur, C-Dur). Daß hier tatsächlich eine Stilmischung und nicht nur Nachlässigkeit der Bezeichnung vorliegt, geht daraus hervor, daß die Oper auch ein mit „Romanze" überschriebenes Stück enthält („Es steht ein grauer Felsen"). Vgl. auch Wuerst, „Der Rotmantel", Lied Nr. 7 (Franz auf dem verzauberten Schloß, auf dem Fenstersims sitzend; Andante, Es-Dur, 3/4) u. v. a. — Manche deutschen Opernlieder sind als Arietten vom reinen Typus zu scheiden; so z. B. das Lied der Blanka Nr. 6 in Lindpaintners „Sulmona" („Irrwischchen tanze", D-Dur 3/8).

[193]) Vgl. die „Romanze" in C. Kreutzers „Nachtlager in Granada", 1834, Nr. 3, „Ein Schütz' bin ich".

[194]) „Die Oper ergriff begierig Besitz von der buntschillernden Wunderwelt der Sage und Mythe deutscher Vorzeit; das schlichte, naiv-treuherzige Lied, das vor Hunderten von Jahren ein Bursch oder ein Mädchen aus dem Herzen des ganzen Volkes heraus gesungen hatte, fand eine neue Heimat." (W. Nagel, Ueber das Romantische in der deutschen Musik, Jb. Peters, 1905, S. 43)

Geschichte und nationale Vergangenheit, die wissenschaftliche Erfassung des altdeutschen Kulturgutes und die auftauchenden Liedsammlungen[195]) hatten die gebildete Welt mit den geschichtlichen Quellen von Volks- und Kunstlied vertraut gemacht. Die deutsche Romantik, besonders seit Goethe und Schubert, verlieh dem Kunstlied einen nie dagewesenen Aufschwung; jeder Komponist einer romantischen Oper hatte sich in der Komposition von Solo- und Chorliedern mit Klavierbegleitung, mit Solo-Instrumenten und Orchester erprobt. Neben Schubert, Mendelssohn und Schumann, deren Lieder die Bedeutung ihrer Opern in den Schatten stellen, haben namentlich die folgenden Opernmeister bedeutenden Ruf auch als Liedkomponisten erworben: Esser, A. E. Fesca, Heinze, Hoven, C. Kreutzer, Kücken, C. A. Mangold, Marschner, Neeb, Neithardt („Ich bin ein Preuße", 1826), Netzer, Proch („Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand"). Reissiger, A. Schäffer, Taubert, Truhn und C. M. von Weber.

Eine zweite Vorstufe der Opernliedpraxis neben dem Kunstliedschaffen war das seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts allenthalben aufblühende deutsche Singspiel, das die natürliche Schlagkraft des schlichten Liedes in den breitesten Kreisen zur Auswirkung brachte. Johann Adam Hillers, des Stammvaters der Gewandhauskonzerte, ab 1765 („Der Teufel ist los") erschienene Singspiele erlangten entscheidende Bedeutung für den Kampf des deutschen Elementes in der international gefärbten komischen Oper der damaligen Zeit. Hiller teilt mit seinem Textdichter Christian Felix Weisse (1726—1804) das Verdienst, gegenüber den Bildungsansprüchen der Berliner Liederschule um Christian Gottfried Krause das inhaltlich und musikalisch schlichte Lied als für die allgemeine Verbreitung geeignetste künstlerische Form neu belebt zu haben. Die von ihm und seinem Zeitgenossen Georg Benda („Der Dorfjahrmarkt", 1776, u. a.) eröffnete Ueberlieferung wurde von den seit der Jahrhundertwende beliebt gewordenen Liederspielen aufgenommen. Johann Friedrich Reichardt, der ihre Reihe mit „Liebe und Treue" (1800) eröffnete, hatte damit einen Lieblingsgedanken Goethes aufgegriffen; andererseits ließ er sich, wie schon Hiller durch Rousseau, vom französischen Vaudeville seiner Zeit anregen, dem durch die überkünstelte Satztechnik der Oper verbildeten Geschmack des Publikums zu begegnen[196]). Die stark anwachsende weitere Entwicklung dieser aus schlicht liedmäßigen Gesangsstücken zusammengesetzten Liederspiele führt über den später als Librettist und Komponist bekannt gewordenen Freiherrn von Lichtenstein („Ende gut, alles gut" und „Mitgefühl", Dessau 1800) und Fr. H. Himmel („Frohsinn und

---

[195]) Schon 1778 waren Herders Volkslieder („Stimmen der Völker in Liedern") herausgekommen; „Des Knaben Wunderhorn", eine Sammlung altdeutscher Volkslieder von Cl. Brentano und A. v. Arnim erschien 1806—1808 (3 Bde.), v. d. Hagens „Sammlung deutscher Volkslieder" 1807, Fr. Silchers „Deutsche Volkslieder" 1827—40.

[196]) In seiner Schrift „Ueber die deutsche komische Oper", Hamburg 1774, hatte Reichardt über die französischen Opernchansons geschrieben: „Der Franzose will: das Lied sei so, daß ich's zum zweiten Male mitsingen kann. Und nicht wenige gehen in Paris bloß deshalb in die Oper, um auf den Abend neue Gesänge beim Wein zu haben."

Schwärmerei", 1801; „Fanchon, das Leiermädchen", 1805; „Sylphen" 1806; „Der Kobold", 1811) bis zu unserem Zeitabschnitt. Der führende Meister der deutschen Spieloper, Lortzing, war in jungen Jahren durch seine Bearbeitung von Hillers 1771 geschriebenem Singspiel „Die Jagd" (1830) mit dem Gedankengut seines Vorgängers in unmittelbare Berührung gekommen; als Liederspiel-Komponist trat er selbst mit seinen 1832 komponierten Jugendwerken „Der Pole und sein Kind" und „Szenen aus Mozarts Leben" auf, von denen das erste über die meisten deutschen Bühnen ging. Neben ihm machten sich um das Liederspiel verdient: Bernhard Anselm Weber (1766—1821) mit zwei Werken nach Kotzebue („Deodata", 1810; „Der Kosak und der Freiwillige", 1813) und einem Singspiel n. d. Franz. („Die Wette", 1812); der Zelterschüler und Leiter von Goethes Hauskapelle Carl Eberwein (1786—1868) mit „Die Heerschau" (nach Kotzebue, Weimar 1822) und „Leonore" (von Holtei, das. 1844) und endlich um die Jahrhundertmitte der beliebte Liederkomponist Ferdinand Gumbert (1818—1896) in Berlin mit „Die schöne Schusterin", 1844, „Die Kunst, geliebt zu werden", 1848, „Karolina" („Ein Lied am Golf von Neapel"), 1852, „Der kleine Ziegenhirt", 1854, „Bis der Rechte kommt", 1856. — Zwischenglieder zwischen Liederspiel und Oper sind die romantischen Zauberspiele, Operetten und Possen Gottlob Benedikt Bierey s und Carl Blums. Eine neue, selbständige Belebung wie bei Hiller und Reichardt hat indessen das eigentliche Liederspiel im 19. Jahrhundert nicht erfahren. Operette und Posse gerieten in immer seichteres Fahrwasser, die Mahnrufe weniger verständiger Beobachter des musikalischen Bühnenwesens „Schafft das edle deutsche Liederspiel von neuem!" (Biedenfeld[197]), Schletterer[198]) blieben ohne Nachhall.

In der deutschen Oper bis zu Wagner dagegen spielte das Lied eben in seinem schlichten Gewande, eine eindringliche Rolle inmitten der anspruchsvolleren Arie, der Ensembles und der fremdländisch beeinflußten Singformen. Nicht zuletzt konnte sich ja der deutsche Opernkomponist auf Mozart berufen, dessen Lied des Don Alfonso „Alles tadelt die Mädchen" mit dem Refrain „Cosi fan tutte" (Nr. 30, C-Dur) zum Leitspruch einer ganzen Oper geworden und dessen „Vogelfängerlied" („Zauberflöte" Nr. 2) in aller Mund war[199]).

Wie dieses Vorbild der Gattung gehören die deutschen romantischen Opernlieder fast durchweg der „Liedform" im engeren Sinne an. In der musikalischen Gestaltung herrschen die achttaktige Periode und die zwei- oder dreiteilige Liedform als auf ihr aufbauende Einheiten vor. Die volkstümliche Strophenfolge wird nur selten verlassen und etwa vom Rondo abgelöst; die Instrumentierung ist meist noch einfacher als in der Romanze gehalten und auf Taktmarkierung und Begleitung beschränkt. Tonart und Takt werden (im Gegensatz zur Romanze!) stets sehr einfach gewählt; der Ausdrucksakzent liegt, wie schon im Singspiel, in der schlicht und klar geführten Sing-

[197]) „Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen", Leipzig 1848.
[198]) „Das deutsche Singspiel", Augsburg 1863.
[199]) S. auch „Entführung" Nr. 2, Lied und Duett: „Wer ein Liebchen hat gefunden".

stimme[200]). Der Verzicht auf die höhere Kunstform des „durchkomponierten" Liedes ist ganz natürlich: Aufgabe der Liednummer im Gefüge einer Bühnenmusik konnte vom rein musikalischen Standpunkt immer nur die Kontrastwirkung gegen Rezitativ und Dialog einerseits, gegen die entwickelten Opernformen andererseits sein[201]) – das Kunstlied hätte zum Gegengewicht gegen Ziergesang und Orchesterlärm nicht getaugt[202]). Nicht wegzudenken und stets belebend ist jedoch der Einfluß von Liedmelodik und -thematik gerade in den kompliziertesten Ensemble-Nummern und selbst in der Gestaltung von Orchesterzwischenspielen und Ouvertüren.

Auch die Liedtexte bevorzugen die schlichte Formgebung und den vorwiegend lyrischen, bald harmlos heiteren, bald beschaulichen Gehalt[203]). Mit Vorliebe wird das Opernlied dem einfachen, unkomplizierten Charakter, der Jugend, dem Landvolk, dem Soldaten, dem Jäger in den Mund gelegt und dient so unmittelbar als künstlerische Form der Personencharakteristik. Im Munde des Opernhelden dagegen, der sein Denken und Fühlen sonst in Rezitativ und Arie, in Kavatine oder dramatischer Szene ausspricht, wird es zum Ausdruckssymbol der weichen, besinnlichen Augenblicksstimmung und somit Situationscharakteristikum.

Als Mittel der musikalischen Typendarstellung erscheint das Opernlied zunächst in den zahlreichen Standes- und Handwerksliedern der romantischen Oper[204]). Brauchtum und Zunftsitte werden hier in gleicher Weise wirksam wie die Singspieltradition, die sich ja auch in dem Auftrittsliede Papagenos nicht verleugnet hatte.

Naive Selbstverständlichkeit, in die sich gern ein Fünkchen praktischer Lebensweisheit mischt, ist das Kennzeichen dieser Liedergruppe; Texte wie der folgende sind an der Tagesordnung:

„Lustig muß der Bergmann leben,
Weil sein Tagwerk traurig ist;
Täglich in Gefahren schweben,
Macht, daß man's zuletzt vergißt!"
(C. B. v. Miltitz, „Der Bergmönch".)

[200]) „Es pflegt eine wohl anstehende Einfalt und Kunstlosigkeit zu sein, die solche, dem Wortverse frei entnommene Melodien atmen; tiefes Sinnen und künstliches Ausarbeiten ist nicht da, sondern wo anders am Orte." Louis Köhler, Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung bes. auf das Lied und die Oper, Lpzg. 1853, S. 35.

[201]) Daninger (Sage und Märchen im Musikdrama, Prag 1916, S. 89) vergleicht die Wirkung des Opernliedes mit der eines „Andante im Volkston" oder eines Ländlerscherzos in der Symphonie!

[202]) Vgl. F. Hand, Aesthetik der Tonkunst, II 524: „Dem durch Beschauung des Lebens angeregten Gemüth verdankt das ächte Lied allein seinen Ursprung, und wäre es auch nicht, der Tiefe entschöpft, so daß Nichts seine Reinheit trüben, und nirgends der kalte Verstand vermittelnd dazwischen treten darf. Daher herrscht das Melodische vor, welches sich mit formaler Schönheit begnügen kann, wenn auch, auf diese allein beschränkt, nur zu leicht zu einer unbestimmten Allgemeinheit hinneigt, und daher nach Charakteristischem verlangen läßt. Dieses nimmt das Lied nicht in dem Grade, in welchem es der Arie zukommt, auf, doch würde ein Mangel des Ausdrucks erwachsen, wenn wir es gänzlich vermissen. Nur sollen wir nicht immer feine Zeichnung für alles Einzelne verlangen, oder den Gedanken theilen und Worten eine besondere Ausführung überall bedingen."

[203]) Affekterfüllte Texte wie der des Liedes des Walter in Aug. Schäffers „Emma von Falkenstein" III/1: „Süß ist der Rache Hochgefühl", sind durchaus vereinzelt.

[204]) Ein starker Einfluß ging von der französischen Oper aus, in der schon im 18. Jahrhundert solche Lieder zur größten Beliebtheit gelangten; das Maurerlied des Roger „Nur Courage, nicht verzage" (Auber, Maurer und Schlosser, 1835), das Lied des Chapelou „Freunde, vernehmet die Geschichte" (Adam, Postillon von Lonjumeau, 1836) u. ä. galten den Zeitgenossen als eigentliche Pointen der betr. Opern.

Lebensinhalt und Tagewerk, Wanderschaft und Beruf werden geschilder neben dem Bergknappen kommt bald der Schuster an die Reihe (s. die beid „Schuster"-Opern „Thomas Riquiqui" von Heinrich Esser, Lied des Ba nabé Nr. 1: "Ein Schuster ist der wichtigste Mann", und „Hans Sachs" v Lortzing, „Ein Schuster jung an Jahren", Lied des Görg Nr. 1 mit de Typenrefrain: „Das Herz will ich bewahren dem Lieb' im Heimatland"), ba der Schreiner (Lied des Carlino aus Schnyders „Fortunat", Nr. Lortzings Zimmermannslied des Zaren, Nr. 1), der Zimmermann u der Seemann (Lortzing, „Zar und Zimmermann" und „Zum Gro admiral"), der Goldschmied (F. Lachner, „Benvenuto Cellini", Lied d Titelhelden in zwei Fassungen) oder der Fahnenschmied (H. Marschne „Der Holzdieb", Nr. 10).

Ueblich ist es, solche Lieder gleich an den Anfang der Oper od eines Aktes (Introduktion) zu stellen, wodurch ihnen die besonde Aufgabe des Einführens in eine beabsichtigte Stimmung zuerteilt wi („Entrée-Lieder", meist in Verbindung mit Chor oder Ensemble).

Mit zur Gruppe der „Standes"-Lieder dürfen die beliebten Soldate lieder gezählt werden. Auch sie werden mit Vorzug in der Introduktion g bracht. Reissiger eröffnet seine „Felsenmühle" mit dem Liede des Tan bours Paul (mit oblig. Trommel, F-Dur, drei Strophen mit Schlußstretta, a Nr. 2 an den einfach-wirksamen Soldatenchor Nr. 1 anknüpfend); das ri einen kraftvollen Tenor geschriebene Kampflied des Lambert Simnel Essers „Zwei Prinzen" erscheint mehrfach in der Oper sowie bereits a zweites Thema der sonatenförmigen Ouvertüre. Das Lied des Francis Nr. 8 in Louis Schloessers „Die Jugend Karls II. von Spanien" („D General saß hoch zu Roß", D-dur 6/8) vertritt unmittelbar den Kampfberich Das Soldatenlied „Soldatenruhm, ein hoher Ruhm" in Ferd. Ries' „Lisk die Hexe von Gyllensteen" (Nr. 4, Andante g-moll 3/4) sowie das unmitte bar unter dem Eindrucke der Befreiungskriege geschriebene Tenorlied m Chor „Die deutsche Freiheit ist errungen" (auf Blücher und Bülow-Denn witz!) in Eberweins Liederspiel „Die Heerschau" reihen sich dies Gruppe würdig an[205]).

Alle Bezirke des deutschen Liederreichtums und der Liedes seligkeit sind in der romantischen Oper vertreten: Heimatgefühl, Natur nähe, Liebe und Wein, Lebensmoral und Besinnlichkeit. Wie al Solo-Gesangsstück oder im Chorgesang ist das Lied auch in der Op das „Organ der romantischen Empfindsamkeit"[206]) und wie in d Romanze streift das deutsche Gemüt leicht einmal ans übertrieben Ge fühlvolle — eine Gefahr, deren der einsichtige Komponist sich durch aus bewußt war[207]).

---

[205]) Das Seemannslied Nr. 5 in Kückens im französischen Stil geschriebener Oper „D Prätendent" weist sich durch den 6/8-Takt, den Dur-Moll-Wechsel und die reiche Begleitung a Romanze aus; auch Stücke wie die Barcarole mit Chor „Auf des Meeres blauen Wogen" (Allegr moderato D-Dur 6/8) dieser Oper sind dem deutsch-romantischen Opernstil ursprünglich frem

[206]) Vgl. C. Kretzschmann, NZfM XXIX, 1848, S. 5

[207]) Diese kleine Schwäche gibt gelegentlich sogar Anlaß zur Selbstironie: „Da lob' ich m die Lieder aus der guten alten Zeit", heißt es in Hillers „Traum in der Christnacht" be Liede des John Nr. 10, „wo das Sentimentalische noch in der Mode war!" Auch die unendlich Strophenhäufung, an der sich selbst Lortzing kaum genug tun kann, reizt zur Selbstverspottung „Im 19. Verse kommt's noch dicker", gibt der Schmied Stephan zur Antwort (Marschner "Hans Heiling"), als zwischen den Strophen seines Jägerliedes Nr. 16 der unziemliche Gegenstan seines Gesanges gerügt wird.

Wie Mozarts Kehrreim „Cosi fan tutte“, wie das Zimmermanns-
d des Zaren bei Lortzing, wie Aubers „Maurerlied“ u. a. zieht sich
ufig eine Liedweise leitthematisch durch eine ganze Oper[208]):
sser z. B. verwendet nicht nur das Soldatenlied in „Die zwei
inzen (s. o.), sondern auch in „Thomas Riquiqui“ das Lied des Titel-
lden Nr. 2:

reits in der Ouvertüre sowie im letzten Finale der Oper[209]).

Immer wieder tritt in den Opern unserer Kleinmeister das Lied
Erscheinung, deutsches Wesen gegenüber „wälschem Tand“ ver-
rpernd[210]). Mit Dankbarkeit haben wir Nachlebenden dieser treu er-
llten Mission zu gedenken — unser musikalisches Interesse wird frei-
h mehr von der Auseinandersetzung unserer Großen mit dem Problem
s Opernliedes gefangengenommen werden.

*

Sicherlich am besten hat es Lortzing verstanden, den Ge-
hren der Anbringung von Liedern in der Oper zu begegnen, Wesen
d Möglichkeiten des Opernliedes zu erfassen und es zur künstle-
schen Bedeutsamkeit zu erheben. Sein Zarenlied „Sonst spielt ich
it Szepter, mit Krone und Stern“ („Zar und Zimmermann“ Nr. 14),
r Gipfelpunkt der Gattung, gehört wie das Lied des Stadinger „Auch
ı war ein Jüngling mit lockigem Haar“ („Waffenschmied“ Nr. 13)
d das Lied des Veit „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder“ („Undine“
. 14) zu den populärsten Stücken der gesamten Opernliteratur; ihr
rtrag durch den reifen Sänger wirkt auch heute stets unmittelbar
ckend. Heiterer in der Stimmung und für die Gattung speziell durch
halt und Melodie des Refrains bezeichnend ist das ebenfalls all-
kannte Lied des Georg „War einst ein junger Springinsfeld“ (mit
ıor; „Waffenschmied“ Nr. 9), während das Lied des Chateauneuf
Zar und Zimmermann“ Nr. 9) „Lebe wohl, mein flandrisch
ädchen“, durch echt lyrisches Empfinden bestechend, eine Beeinflus-
ng durch die melodisch reichere Kavatine aufweist. — Wie ton-
gebend die deutsche Liedweise bei Lortzing auch im Ensemble wirkt,

---

[208]) Als Muster muß hier abermals die französische Oper vor allem mit ihren zahlreichen
T. leitthematisch verwendeten) Romanzen und Liedern gelten; vgl. Boieldieus Lied „La
ne blanche“ etc.

[209]) Schumann schrieb über dieses Liedthema, es könnte „vom Komponisten des ‚Postillons‘
ı. Wir gestehen, es etwas trivial gefunden zu haben“. (Ges. Schrftn., 5. Aufl., Lpzg. 1914,
98).

[210]) Aus der Reihe der vorhandenen Beispiele verdient noch die Oper „Des Adlers Horst“
F. Gläser, Berlin 1832, Erwähnung. Die Liedform kommt hier besonders zur Geltung in
1 („Die Sonne, sie krönt mit reinem Glanz“) und, ein weiterer Beleg für unsere These der
mverschmelzung, in der Romanze Nr. 8 („Die Arme weint“).

geht hervor aus dem lieblichen Arioso der Marie („Waffenschmie
1. Finale, streicherbegl. Andantino; bes. die Stelle „Reichtum all
tut's nicht auf Erden"). Die „Arie" des Andiol in seiner letzten Op
„Rolands Knappen" („Die Narrheit ist's, die mir gefällt" ist in Inh
Melodie und Begleitungsform nichts weiter als eben ein Lied.

Spohr war kein Freund der Liedform in der Oper. Seine A
neigung, die er in seinem „Aufruf an deutsche Komponisten" in dras
scher Weise zum Ausdruck brachte[211]), erklärt sich aus seiner ern
haften Charakterveranlagung überhaupt, seiner „Neigung zum Große
von der schon Rochlitz sprach[212]), und z. T. auch aus seiner ko
positorischen Herkunft von Kammer- und Orchestermusik — s
emsiges Bestreben, „große Opern" zu schreiben, sein Verzicht auf d
Textreim mußten ihm das Lied in der Tat als wenig geeignet für
Oper erscheinen lassen. Imerhin begegnet auch bei ihm noch
„Faust" eine ausgesprochene Liedweise (Nr. 2; Wohlhaldt: „Der We
erfreut des Menschen Herz", Allegretto C-Dur 6/8), die sich jedo
bezeichnenderweise unter dem Decknamen „Arie und Chor" verbir
Es handelt sich um eines der beliebten Trinklieder, die seit D
Giovannis „Champagnerarie" einen festen Platz im Operninven
Deutschlands und Frankreichs einnahmen[213]). Im übrigen bevorzug
Spohr Cavatine, Polonaisenrondo und Romanze, die seiner Neig
zu melodischer, rhythmischer und harmonischer Entfaltung mehr e
gegenkamen.

Unser wegweisender Meister des Kunstliedes, Franz Schuber
hat das Lied in der Oper nur sparsam angewendet, so befremdlich d
zunächst scheinen mag. Gewiß sind eine Reihe von Arien u
Ensemblestücken in seinen Bühnenmusiken, speziell in seinen Sin
spielen, liedthematisch beeinflußt; im allgemeinen aber strebt er
von seinen vielen Opernromanzen abgesehen — der größeren Form z

Die kleine Liedform mit knapper Begleitung kommt bei Schube
selten vor. In „Des Teufels Lustschloß" (1814) begegnet im Liede d
Robert Nr. 2 „Was kümmert mich ein sumpfig' Land?" ein Trinklied (Anda
tino, Streicher und Solooboe, Strophe III in der Mollvariante). Das Räub
lied Nr. 7 in „Claudine von Villa Bella" (nach Goethe, 1815) „Mit Mädch

---

211) „Fühlt man in sich Talent, Volksmelodieen zu finden, so kann man auch durch E
mischung solcher auf die Menge einwirken und vielleicht die Freude haben, sich auf Paraden u
Kirchmessen zu hören und in den Drehorgeln fortzuleben. Die Würde der Musik muß aber n
wendig darunter leiden; denn so schätzenswert ein Volkslied als solches auch ist, so paßt
doch nicht zur veredelten Musik unserer Theater . . ." AMZ XXV, 1823, 457 f.

212) Vgl. E. Rychnowsky, L. Spohr und Fr. Rochlitz, SIMG V, S. 264 f.

213) Schon im Wiener Singspiel gehörte das Trinklied zum festen Bestand. Man vergleic
Umlaufs „Bergknappen" (DTOe. XVIII, 1) Nr. 3. „Edler Saft der süßen Reben"; Ditter
dorfs „Doktor und Apotheker", Nr. 8, „Der Wein ist ein Spezifikum"; Mozarts „Entführung
Duett Nr. 14, „Vivat Bacchus"; Voglers „Admiral", Lied Nr. 1 zum Lobe des Weines; A. Ro
bergs „Ruinen von Paluzzi", Trinklied (Männerterzett). — Besonders bekannt wurden a
Lortzings „Undine" das Trinklied des Veit (Finale I) „Viel schöne Gaben väterlich der lie
Gott beschert" und das Liedduett Nr. 17 „Im Wein ist Wahrheit nur allein". Ferdinand Füe
bringt 1846 in seinem „Guttenberg" eine breit angelegte „Orgie" mit anschließendem Trinkli
(Nr. 6, „Rase, rase, schäum' im Glase", dramatisch sehr interessant gestaltet durch einen k
trasierenden Andantino-Zwischensatz des enttäuschten und verzweifelten Intriganten Faust). In d
französischen Oper hatte Herold in „Ludovic" (op. posth., vollendet von Halévy, 1834) Trinkli
und Gebet (!) zusammengewürfelt und auch Auber, Meyerbeer und ihre Zeitgenossen ließ
sich die Werksamkeit eines musikalischen Trinkspruches nicht entgehen. Allgemein beliebt
das Trinklied für Männerchor.

ch vertragen" ist ganz auf eine Achttaktperiode gebaut und zieht neben en Strn. Fagotte und Hörner heran. Auch ein soldatisches Lied findet sich „Die Freunde von Salamanca" (1815) in Nr. 9: „Guerillas zieht durch eld und Wald"; zwei Bässe teilen sich hier in den Vortrag der beiden trophen (Dreiteilige Liedform; Ritornell mit Holzbläsern, Trompete, Pauken nd Str.). Das Duettlied mit Chor Nr. 7 aus „Fierrabras" (1823) inter- ssiert durch sein typisches Opernliedritornell, in dem Flöte, Klarinette und . Viol. unisono zur Achtelbegleitung der restlichen Str. die Liedmelodie vor- egnehmen.

*

Hatte bis zu Lortzing, Spohr und Schubert die „Liedform" als nbedingtes Attribut des Opernliedes Berücksichtigung erfahren, so ißt sich bei den romantischen Musikdramatikern das deutliche Be- reben der Lockerung, Umdeutung und Neubildung der Form fest- tellen. Alle übrigen Meister wandten sich vom Liede größeren Formen u, sobald sie eine dramatische oder psychologische Entwicklung dar- ustellen wünschten — Weber, Marschner und Wagner zerbrachen eine ür sie leer gewordene Schablone, ohne doch auf den gewohnten Be- eich des textlichen Gehalts zu verzichten, gaben dem Lied, wo sie es n ihren reifen Werken noch anwandten, einmaliges Gepräge und er- üllten es mit der Ausdrucksintensität der reifen Romantik.

Weber hatte Liedthematik und Volksliedform in seinen ugendwerken eifrig verwendet („Das Waldmädchen", 1800; „Peter Schmoll und seine Nachbarn", 1801). In dem einzigen Liede des Freischütz", Webers letztem Opernlied überhaupt, hält sich der Text n Rahmen der gebräuchlichen Trinklieder: Caspars sonderbares Glaubensbekenntnis" (Nr. 4: „Hier im ird'schen Jammertal") ist von Fr. Kind zwar sehr ansprechend, aber doch eben nach der Mode der Zeit erfaßt. Um so eigentümlicher berührt die musikalische Formung, die on aller Opernüberlieferung abweicht. Eigentlich liedmelodisch ist ur noch der Beginn der zweiten Strophenhälfte („... darum bis zum etzten Hauch"); die Schlußkoloratur ist dem Ausdrucksschatz des Opernintriganten entnommen, die auffallenden Triller der Pikkoloflöten ehören der romantischen Instrumentalcharakteristik an, die im Liede isher nur wenig hervorgetreten war; Tonart und Tempobezeichnung h-moll, Allegro feroce ma non troppo presto) erinnern mehr an eine Wut- oder Rachearie als an ein Lied. Die packende Wirkung der Nummer ist indessen vor allem auf die Durchbrechung der lied- igenen Periodenbildung zurückzuführen. Drei- und Zweitaktgruppen berschneiden sich, ohne daß dies aus dem Versmaß unmittelbar not- endig hervorginge; der eigenwillige Großrhythmus des Stückes be- ingt seine eigenartige, dämonische „Stimmung"[214]).

---

[214]) Dieses seit Mozart an Stellen subjektiven Affekts auftretende Umstoßen gebräuch- icher metrischer Schemata gehört zu den Kennzeichen auch des Weberschen Personal- tils, speziell in „Euryanthe". Neben Mosel (vgl. Abschn. „Arie") hat wohl zuerst Berlioz uf diese Dinge aufmerksam gemacht. Vgl. Liter. Werke, Lpzg., 1903—09, VI 208: „Weber läßt ie unbedingte Freiheit der rhythmischen Formen gelten; niemand hat in solchem Maße wie er ie Tyrannei des sogenannten symmetrischen Satzgefüges abgeschüttelt, dessen ausschließliche, auf ruppen von geraden Taktzahlen beschränkte Anwendung nicht nur in so grausamer Weise zur intönigkeit beiträgt, sondern auch die Plattheit herbeiführt. Schon in seinem ‚Freischütz' hatte zahlreiche Beispiele einer neuen Satzeinteilung gegeben."

Aeußerlich noch deutlicher erscheint eine Individualmetrik ähnlicher Art in Marschners „Vampyr" im Liede der Emmy Nr. 11 durch den vom Komponisten vorgezeichneten dauernden Taktwechsel, der freilich z. T. auch durch die Reimform des Textes

a a b c c b d d / : e : /

bestimmt worden sein mag. Läßt sich auch mancher Verstoß gegen den Wortakzent in dieser Vertonungsweise sehen — Marschner hätte vielleicht besser 5/4- und 3/4-Takt alternieren lassen! — so kommt doch das eigentümlich drängende, sehnende Empfinden des Romantikers in dieser Taktzerhackung zu unübertrefflichem Ausdruck, wobei die Alterationsseufzer (auf „-hang", „-lang") stark unterstützend wirken.

Dieselbe chromatische Schärfung der Stimmführung bringt Marschner im Liede der Dilafrosa Nr. 8 in „Der Bäbu", eigenwillige Dreitaktbildungen das. im Liedrefrain des Bäbu Nr. 11: „Der Dumme wird immer zur Strafe gebracht"[215]). Das Lied des Narren Nr. 2 in „Templer und Jüdin" zeigt das Bestreben der formalen Erweiterung in der ungewöhnlichen Anwendung der Rondoform (ABABA mit wechselnden Taktarten); die Alltagsweisheit des Textes aber „'s wird besser gehn, die Welt ist rund und muß sich dreh'n!" entspricht der Opernlied-konvention. In dem scheinheiligen Liede des Bruder Tuck Nr. 4 „Der Barfüßlermönch seine Zelle verließ" gestattet sich Marschner die Freiheit wechselnder Modulationen zu dem sarkastischen Refrain „Ora pro nobis", um in „Hans Heiling" mit Konrads Nr. 6 wieder zur einfachen Liedform zurückzukehren („Ein sprödes, allerliebstes Kind", Allegretto G-Dur, 4/4).

Bei Wagner taucht die Bezeichnung „Lied" einmal (und zum letzten Mal!) im „Fliegenden Holländer" auf (1843), und auch hier noch sind Textinhalt und dramaturgische Eingliederung durchaus altem Operngebrauche entlehnt; das „Spinnlied der Mädchen" (Nr. 4: Lied, Szene, Ballade und Chor) geht auf eine Reihe von Vorbildern in der deutsch-romantischen Oper zurück[216]). Die Nummer ist jedenfalls

[215]) Als höchste Potenz individualmetrischer Gestaltung vgl. Wagners „Tristan" III, 2 („O diese Sonne, ha, dieser Tag"): auch hier stehen der „Quasi 7/4"- und der 6/4-Takt unmittelbar im Dienste gesteigertsten Affektaufruhrs!

[216]) Vgl.: Schubert, Fierrabras (1823), I, 1, Spinnerchor der Gefährtinnen Emmas (Mischform aus Rondo u. Strophenlied, Andantino 6/8); Wolfram, Bergmönch (1826), Spinnerlied der Hedwig Nr. 6 (Allegretto grazioso G-Dur 12/8); Dessauer, Lidwinna (1836), Spinnerlied der Mädchen Nr. 5, a-moll; Wuerst, Rotmantel (1848), Spinnlied (A-Dur 6/8) in der Introduktion (hier wohl nach dem Muster des Volksliedes „Ach Modder, ich will en Ding hab'n"!).

auch von der Romanze stark beeinflußt[217]), doch ist diese besondere Färbung im Hinblick auf die nachfolgende Ballade und den Gesamtcharakter der Handlung vollkommen berechtigt, ja geradezu dramatisch notwendig; der Melodiekern ist liedmäßig. — Ist schon dieses Chorlied der szenischen Entwicklung eingeschmolzen, so erhält das Steuermannslied im ersten Akte („Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer") noch besondere formbildende Kraft innerhalb der musikalischen Gesamtstruktur des Aufzuges durch seine Wiederaufnahme nach der gewaltigen „Arie" des Holländers Nr. 2. Auch hier dient das Lied als solches der Personencharakterisierung und Stimmungsmalerei — sein musikalischer Aufbau aber hat nun mit dem des alten Opernliedes kaum mehr etwas zu tun. Liedmelodisch konzipiert ist — genau wie in Caspars diabolischem Trinklied! — nur noch die zweite Strophenhälfte („... mein Mädel, wenn nicht Südwind wär'..."); die erste Hälfte verzichtet (von zwei Takten abgesehen) ganz auf das Orchester. Der Ductus der Singstimme bedeutet nicht mehr „Melodie" im alten und Wagner so verhaßten Sinne, sondern „musikalische Deklamation" als zukunftweisendes Prinzip. Die fortwährend wechselnden Tempobezeichnungen zeigen äußerlich den Einbruch eines grundsätzlich neuen Gestaltungsvorganges an; die refrainartig angehängte Schlußbildung endlich ist reiner Ausdruck dramatischer Schwungkraft; eine elementare jauchzende Freude, wie sie das Volkslied im Jodler kennt, ist hier zu höchstem künstlerischen Effekt erhoben[218]).

Zwei Jahre später ist im „Tannhäuser" das Wort „Lied" verschwunden. Die Weise des Hirten Nr. 3 ist im Nummernverzeichnis als „Gesang" aufgeführt und dadurch auch wirklich besser gekennzeichnet — die harmonischen Ausweichungen bis zur Oberterzparallele sind so wenig liedmäßig wie die pathetischen Dehnungen („... da träumt' ich manchen holden Traum..."). Die einfache Begleitung ist „ad libitum" gesetzt; der Gesang des Hirten steht somit als organisches Zwischenglied zwischen dem ebenfalls z. T. unbegleiteten Steuermannslied und dem Gesang des jungen Seemanns in „Tristan und Isolde" (I, 1), der von vornherein für die Solostimme allein geschrieben ist.

Diese drei Gesänge bilden in jeder Hinsicht eine fortschreitende Entwicklungsreihe: das deklamatorische Prinzip setzt sich immer konsequenter durch, die harmonisch-expressive Gestaltung wird immer freier. Im „Tristan" treffen wir wieder die von Marschner bekannten Taktwechsel und die sich ablösenden Vortragsbezeichnungen („kräftig — nachlassend — etwas gedehnt — feurig"); immerhin ist auch diese Weise mit ihrer dramaturgischen Stellung als „Entréelied" in der Introduktion und dem, freilich mehr zu

---

[217]) Anfangsritornell und Begleitform mit Soloinstrumenten wie die einzelnen Hbl. u. Horn; das „Spinnen" symbolisierende Triolenfiguration.

[218]) Vgl. Wagner, Ges. Schrftn., IV 396: „Im ‚Fliegenden Holländer' berührte ich wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Ueberall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, ... mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise erst gar nicht verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers erregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, konnte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen."

ahnenden Anklang an die Liedmelodik („... Frisch weht der Wind der Heimat zu ...") nichts als ein Abkömmling unseres früheren Opernliedes.

In den „Meistersingern" ist in den Gesängen des Stolzing (Traumlied, Preislied) die Umschmelzung eines alten Formbestandteils der Oper restlos vollzogen: die Barform (als Urbild der künstlerischen Gestaltung durch „Entwicklung", „Gegensatz" und „Krönung") bestimmt ihren Aufbau und wird überdies von Wagner im Rahmen des Werkes selbst in hochpoetischer Weise ausgedeutet[219]): in großartiger Synthese erscheint eine der eindrucksvollsten Formprägungen des deutschen Mittelalters (Deutscher Minne- und Meistergesang) im Musikdrama seiner Renaissanceepoche zu neuem Leben erweckt[220]). Die deutschen Meister sind geradezu durch die ihnen eigene Singeform charakterisiert; jugendlich-kraftvoll und romantisch-expansiv weitet Stolzing, der Repräsentant des begnadeten Schöpfertums, diese gleiche Urform zum Lebens- und Liebeshymnus — Hans Sachs aber, dem einzig der Ritter die Entstehung der neuen „Meisterweise" dankt, Sachs, der Meistersinger und Poet, schafft seinem Herzen Ruhe im schlichten Strophenlied, das als kräftiger Gegensatz inmitten all der „Stollen" und „Abgesänge" als echtes Handwerkslied der Oper erscheint (II. A., Schusterlied „Als Eva aus dem Paradies ..."); freilich ist sein Text in die Sphäre feinster Symbolbeziehungen gesteigert[221]), das Lied in seinen drei Strophen in den szenischen Zusammenhang (Beckmessers Ständchen) eingeschmolzen und überdies durch ein Leitmotiv („Knieriemthema") in unmittelbar musikalische Verbindung zum Gesamtdrama gebracht[222]).

Anders als bei Wagner und doch entwicklungsgeschichtlich von ähnlichem Interesse ist die Behandlung des Opernliedes bei Robert Schumann, dem führenden Kopf im Kunstliedschaffen um die Mitte des Jahrhunderts. Wagners dramatischen Impuls hat Schumann nicht gekannt; wo seine (Solo-) Lieder feurigen Schwung haben, ist dieser innermusikalisch und nicht deklamatorisch bedingt. Demnach wird auch in seiner Oper „Genoveva" (1850) das Lied aus seiner nummernmäßigen Isolierung befreit und einem psychologischen Zusammenhang eingeordnet. Dem Duett Genovevas mit Golo Nr. 9, angestimmt, um den Lärm des Spottgesanges der Dienerschaft zu übertönen, liegt der bekannte Volksliedtext „Wenn ich ein Vöglein wär'" aus Herders „Stimmen der Völker" zugrunde; die Melodie deutet Schumann nach Moll um. Die charakteristische Begleitung der Bratschen in gebrochenen Akkorden über einem Pizzicato der übrigen

---

[219]) S. III. Aufzug, Szene zwischen Sachs und Stolzing („Die Meisterregeln lernt beizeiten ..."). [220]) Vor Wagner erscheint der Bar in der Oper gelegentlich im Duett, wenn es sich darum handelt, zwei Gesangspartner erst für sich und dann vereint zu charakterisieren (vgl. Abschn. Ensemble); auch die Gewohnheit, im Opernlied zwei gleichen Strophen eine variierte dritte in der Mollvariante folgen zu lassen (Schubert u. v. a.) ist dem Geiste der Barform entschieden verwandt. — Daß Wagner die „Meistersinger" als Gesamtwerk in die Form eines riesigen Bars gebannt habe, weist A. Lorenz (Das Geheimnis der Form bei R. W., Tl. III, S. 8ff.) nach. [221]) Vgl. das Wortspiel um „Eva", Sachs als „schusternder Engel", Stolzing als der tröstende Engel, „der gleiches Werk erlost" endlich der alte Scherzkehrreim "Hans Sachs, ein Schuh — Macher und Poet dazu"! [222]) Vgl. die Schallplattenaufnahme des Stückes Electrola, Kat.-Nr. E.H.608 (ges. v. Rudolf Bockelmann), die durch Weglassung der szenischen Episoden den Liedcharakter in einer für Studienzwecke sehr instruktiven Weise zur Geltung bringt!

reicher wird in der zweiten Strophe durch Triolenbeschleunigung und ebergang zum Arpeggio intensiviert, bis Golos wilde Leidenschaft rvorbricht und das Lied sich in eine erregte Szene auflöst. In Nr. 14 Rezitativ, Lied und Duett) kommt stimmungsgemäß im Liede Sieglieds Heimatsehnsucht zum Ausdruck[223]). Die beiden Liedstrophen sind Beginn auf ein anstürmendes Fanfarenmotiv gebaut; die zweiten rophenhälften bringen eine in umgekehrter Bewegungsrichtung korspondierende Antwortphrase mehr lyrischer Prägung in der Dominante. Mit dem Ausklingen der Strophen auf Dominantstufen verattert auch hier die eigentliche (tonal stets geschlossene!) Liedform. inbettung in den symphonisch-dramatischen Ablauf erfährt auch das urze Spottlied der beiden Gauner Balthasar und Caspar in der Szene er Aussetzung Genovevas in den Felsen Nr. 16 (Szene, Lied u. Arie): ie beiden zur Neuntaktigkeit erweiterten a - moll - Perioden eisen Halbschlüsse auf; die eigenwillige Begleitung (get. Bratschen, c. pizz., Akzente der Fag. und Bässe) läßt das Bestreben des Komonisten erkennen, die Ausdrucksfähigkeit des Liedes als Bestandteils er dramatischen Handlung immer neu zu beleben.

2. Die Opernromanze und -ballade.

„Die Dame an dem Fenster weilt
Und hört den Troubadour,
Der, eh' er zu dem Kampfe eilt,
Noch einmal Treue schwur:
Das Vaterland will meinen Arm,
Ja ihm dies gute Schwert:
Doch Dir dies Herz so liebewarm,
Das Dich so hoch verehrt."

(Heribert Rau, „Die sizilianische Vesper", Romanze Nr. 2, Musik von Lindpaintner.)

Ein besonderer Stoff- und Aufgabenkreis im Nummernbau der omantischen Oper ist neben dem Liede der Romanze vorbehalten. So eutlich wie in keiner anderen (Klein-) Form prägt sich in ihr, schon urch Namensverwandtschaft angedeutet, romantisches Wesen aus. as Zurückgreifen auf altes Erbgut der abendländischen Kultur, die olkstümlichkeit der Romanze in Inhalt und Form mußten sie zu einem dealen Vertreter des Zeitgeistes machen.

Der ursprüngliche provençalische Wortstamm bezeichnet zunächst, wie romanze" noch heute im Spanischen, die Vulgärsprache im Gegensatz zur teinischen Schriftsprache, weiterhin eine in dieser Volkssprache abgefaßte ichtung. Die spanische Romanze war anfangs ein episches Volkslied, urde aber später durch Sagen- und Legendenstoffe bereichert (Ritter-

[223]) „Bald blick' ich dich wieder, mein Heimatschloß", C-Dur 2/4; Hrnr., Trompn., Pkn., l., Str.

romanzen); vgl. die aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen spanisc Romanzenbücher („Romancero general", Madrid 1600 u. a.), die Roman des Lautenisten Don Luis Milan usw. — Die altfranzösische romance inhaltlich der spanischen verwandt, während die neuere romance der Fr zosen zum lyrischen Liebesgedicht geworden ist.

In der deutschen Literatur wurde die Beschäftigung mit der Roma durch Herder wieder angeregt; ihm folgten Goethe und Schill die Brüder Schlegel, Brentano, Tieck, Rückert, Pla u. v. a. — Fr. Kinds Romanze „Klothar" hat C. Loewe als (ursprü liches) op. 1 vertont.

In der neueren Musik macht sich die Romanze, ähnlich wie Polonaise, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ganz Eur nicht nur als Gesangs-, sondern auch als Instrumentalstück in steig dem Maße bemerkbar. Wie jene Tanzform ursprünglich ein aus sprochen nationales (französisches) Kolorit vertretend, wurde sie l zum besonderen Ausdrucksorgan der romantisch-poetischen Musika fassung für bestimmte Stoffbezirke der lyrischen Betrachtung oder reizvollen Exotik; die Instrumentalromanze wurde zum Vorläufer späteren romantischen deutschen „Liedes ohne Worte".

In ihrer Heimat Frankreich wurde die Gattung bis zum Ueberd gepflegt. Dalayrac (gest. 1809) hatte sie häufig in seinen Singspie verwendet, Auber, Boieldieu und Isouard machten ihre Na durch die Komposition volkstümlicher Lieder und Romanzen bekannt. Romanze des Anton Nr. 1 in Cherubinis „Les deux journées" („ Wasserträger", Paris 1800), „Ein armer kleiner Savoyard" wurde allbeka und hat u. a. Kuhlau zum Vorbild der Baßromanze in seiner Oper „ Räuberburg", Kopenhagen 1814, gedient. Durch Dalayracs „Macdon und durch Méhuls „Une folie" (1802) zieht sich eine Romanze als L thema[224]) und die Romanze des Joseph (Méhul, „Joseph in Aegypten", 18 „Ich war Jüngling noch an Jahren" ist bis heute Repertoirestück je lyrischen Tenors geblieben. Im französischen Violinkonzert um die We des 18. Jahrhunderts waren sehr häufig die Mittelsätze Romanzen: so Jarnowic (Giornovichi, gest. 1804), Viotti (gest. 1824) und Pic Rode (gest. 1830). — Freilich zog bald in der französischen Romanze außergewöhnlicher Schematismus ein: sie beherrschte Oper, Konzert, Sal musik und Verlagsgeschäft und mußte auf diese Weise zum Massenartl heruntersinken. In einer Besprechung verschiedener Romanzensammlun sagt im Jahre 1838 Oswald Lorenz (NZfM. VIII, 155): „Man nehme ein Dutzend französischer Romanzen und suche zwei einander nicht ganz ä liche heraus, und ich will den loben, dem's gelingt." Auch C. A. Mang schreibt (das. Sp. 119) an die Schriftleitung: „Als Komponist zur komisc Oper zugelassen zu werden, genügt, 500 Romanzen und darunter eine ein gute geschrieben zu haben", und noch fünf Jahre später berichtet Joach Fels: im vergangenen Jahre 1842 habe man „mit der Romanze angefang man hört mit ihr auf. In Paris erscheint im Verlaufe eines Jahres ungeheure Anzahl von Musikstücken - mehr denn die Hälfte gehört Romanze an! . . . Man kann fast sagen, die französische Musik hat sich ihren Ursprung reduziert, auf die Romanze" (NZfM. XVIII, 1843, Sp.

[224]) Vgl. auch A. W. Ambros, „Die musikalische Wasserpest", Bunte Blätter, Neue F Lpzg. 1874, S. 16.

In Deutschland übernahm das Singspiel neben mancher anderen Stileigentümlichkeit der opéra comique und des Vaudeville auch die französische Romanze. Mozart formte, wie in den meisten anderen musikalischen Gattungen der Oper, auch hier den Typus zum Muster und ist mit der unnachahmlichen Grazie seiner Romanze des Pedrillo aus der „Entführung aus dem Serail" (Nr. 18 „Im Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein", D-Dur 6/8) richtunggebend für alle seine deutschen Nachfolger in der Oper geworden; besonders die differenzierte harmonische Ausgestaltung des Stückes dürfte vielen zum Vorbild gedient haben. In der deutschen Instrumentalmusik erfuhr die Romanze, unter ständiger wechselseitiger Anregung, eine ganz parallellaufende Entwicklung wie in Frankreich; Dittersdorf verwendete sie in seiner Es-Dur-Symphonie op. 7 Nr. 1 (1773; 2. Satz), Mozart u. a. im Konzert für Horn und Orchester K.-V. 447 und im Klavierkonzert d-moll K. V. 466; Beethovens beide Romanzen für Violine und Orchester (op. 40 G-Dur, op. 50 F-Dur) wurden zu Vorbildern ähnlicher Stücke von Spohr, Reinecke, Bruch u. v. a.[225]); Robert Schumann huldigte dem Reiz der Instrumentalromanze mit op. 88 f. Klavier, Geige u. Vcello., und den 3 Romanzen für Oboe und Klavier op. 94. In der Vokalmusik wurde die Romanze in Singspiel und Oper seit Mozart nicht minder wie als Solostück für Gesang (Schubert, Beethoven!) gepflegt; jedenfalls ist auch in Deutschland die Zahl der von den Verlegern angezeigten und von den Zeitschriften rezensierten Originalromanzen für Singstimme und „ohne Worte", für Violine, Violoncello, Horn oder Holzbläser ungeheuer groß.

In der romantischen Oper des 19. Jhdts. ist die Romanze zum unentbehrlichen Requisit geworden[226]); in Deutschland fehlt sie fast in keiner Oper und tritt in manchen mehrfach auf[226a]). Stofflich finden wir in der deutschen Opernromanze Liebeslyrik und Naturschwärmerei, Ritterlichkeit, Vaterlandsliebe und Heimattreue, aber auch (ähnlich wie in der volkstümlichen Ballade) Märchen und Fabel, Spuk und Grauen. Zwei für das Wesen der deutschen Romantik besonders kennzeichnende Züge treten daneben in den Texten mit Deutlichkeit hervor: der Hang zur Selbstironie[227]) und — grenzenlose Sentimentalität[228]).

---

[225]) Auch der Mittelsatz von Chopins e-moll-Konzert op. 11, 1833, ist eine Romanze.

[226]) Eine ganze Sammlung von Romanzen (u. Arietten) aus den Opern Rossinis und Bellinis brachte 1838 Schlesinger in Berlin heraus.

[226a]) Kreutzers „Nachtlager" z. B. enthält 3, Lindpaintners „Die Macht des Liedes" (Stgt. 1836) neben Lied und Kavatine gleich 5 Romanzen!

[227]) Typisch ist die (meist spöttelnde) Art, den Vortrag der Opernromanze durch einige vorbereitende Worte einzuleiten; vgl. u. a. C. Kreutzer, „Nachtlager von Granada", Romanze der Gabriele Nr. 9:

Jäger: „Nun, liebes Mädchen, mir das Mahl zu würzen,
Fehlt nur ein Lied und Deiner Stimme Klang."
Gabriele: „Dem edlen Gast die Zeit zu kürzen,
Ertönet gerne mein Gesang."
Ambrosio: „Sing' die Romanze von dem Maurenschloß!"
Gabriele (zum Jäger):
„Wünscht Ihr es auch, so mag es sein,
(zu den Hirten):
Doch stimmen alle dann mit ein!"

[228]) In der Textparodie „Die Oper" (AMZ 1817, 137) heißt es:

Wie das Opernlied dient die Romanze gelegentlich zur Vorbereitung und Ankündigung eines bestimmten Märchen- oder Gruselstoffes; man vergleiche die beiden Romanzen in Lindpaintners „Bergkönig“ (Nr. 2: „Was winkt dort freundlich am Schreckenstein? Bergkönig ist's, der winket!“) und in seinem „Vampyr“ (Nr. 2: „Ein Vampyr nimmt wohl die Gestalt von jedem Menschen an!“). S. auch Abschnitt „Szenenkomposition“/Wagner.

Die hervorstechendsten musikalischen Kennzeichen der Gesangs- und Instrumentalromanzen gegenüber dem Liede sind — in Deutschland ähnlich wie in Frankreich und Italien — der harmonische Kontrastcharakter und die originelle Art der Begleitung und Instrumentierung bei schlichten Umrißlinien der Form. Ersterer prägt sich fast stets als Dur-Moll-Wechsel (Maggiore : Minore) in der Form eines Alternierens einzelner Themen, Satzgruppen, Abschnitte oder Strophen zwischen Tonika und Variante aus, seltener auch durch Modulation zwischen Tonika und Mediante oder anderen Parallelstufen[229]). Der Gesangspart ist hierbei, von instrumentalen Vor- und Zwischenspielen abgesehen, meist als einfaches Strophenlied, gelegentlich auch als Rondo gegeben; innerhalb dieser Formen aber werden (wie auch in etwaigen Instrumentalepisoden) gerne die koloristischen Mittel des modernen romantischen Orchesters aufgeboten. Bald treten die in der Zeit beliebten Soloinstrumente wie Harfe, Klarinette, Horn oder Violoncello mit Figurationen, Melodiephrasen oder Kadenzen hervor, die Singstimme stützend, sie ablösend, oder mit ihr wetteifernd; bald arbeitet der Komponist auch mit charakteristischen Klanggruppen im Begleitkörper (Hbl. u. Hrnr.; Harfe, Gitarre oder Streicher-Pizzicato als Andeutung, bzw. Ersatz einer Lauten- oder Mandolinenbegleitung). Es liegt bei dieser Kompositionsweise eine Aufgabenteilung zwischen Singstimme und Orchester vor: jene gibt mit schlichter, warm empfundener Melodik den Grundcharakter des volkstümlich gemütvollen, problemlos allgemeingültigen Musikstücks an, während die Mittel der Orchestertechnik in Verbindung mit der poetischen Expressivkraft der Harmonik romantischer Stimmungsmalerei und (fallweise) individuellem Ausdruck dienen[230]); letzterem Bestreben kommt die beliebte Anwendung der absoluten Charakteristik der Kreuz- und b-Tonarten höherer Ordnung (As-Dur, cis-moll etc.) zu Hilfe.

Die deutschen Opernromanzen der Romantik sind, wie bereits an anderer Stelle betont, meist in der Gesangsmelodik nach deutscher Liedart gestaltet; immerhin ist bei manchen deutschen Komponisten, vor allem beim

„Was Deutsch' in Schenken kühn ersinnen,
Was Mütter schön erschreckt beim Spinnen,
Das, aus Romanzens Wunderhand,
Sei nun den Edlen zugewandt!“

[229]) Ueber eine durch harmonische Kühnheiten ausgezeichnete Des-Dur-Romanze in Gustav Schmidts „Prinz Eugen“ (Nr. 5) schrieb die AMZ (Jg. 49, 701 ff.): „Trotz der abwechselnden Empfindungen, durch Melodien, Tonart, Takt und Tempo dargetan, fließen alle diese modulatorischen Wellen doch wie in einem Silberbecken zusammen.“

[230]) Fr. Hand (Aesthetik der Tonkunst, I 343) ist der Ansicht, die Anwendung einer „musikalischen Zeichnung des Wunderbaren“ sei, abgesehen von der Illustrierung „theatralischer Szenen“, nur am Platze „in der Begleitung des Gesanges, wie bei Balladen und Romanzen“.

ungen Flotow, eine Anlehnung an den mit der französischen Spieloper nmer wieder in Deutschland eindringenden französischen Urtypus mit einer rhythmisch pikanten Chansonmelodik unverkennbar[231]). — Im Bereben nach Charakteristik wird der Romanze zuweilen auch der Polonaisen-, zw. Bolerorhythmus unterlegt.

*

Von wenigen freieren balladesken Bildungen abgesehen erscheint ie Opernromanze durchweg in dem geschilderten musikalischen ahmen. Diese Einheitlichkeit liefert bei der großen Anzahl der vorgenden Beispiele interessante Rückschlüsse auf die Unterschiede im chaffensvorgang der Komponisten der Epoche.

Der kleinere musikalische Geist findet sein Genügen im Umießen der gegebenen, meist formal sehr einfach gehaltenen Texttrophen (etwa paarweise gereimter Vierzeiler) in die auch aus Singpiel und Lied bekannten Melodietypen; ein Einleitungssatz mit Instrumentalkadenzen, gitarren- oder harfenmäßige, rauschend gebrochene Begleitakkorde geben im Orchester das notwendige Beiwerk. Musikalisch nd textlich verfallen solche über einen Leisten geschlagenen Romanzen eicht einer übermäßig melancholischen- wenn nicht trivialen Färbung.

Ein für die szenische Situation und die musikalische Stimmung dieser rt von Opernummern bezeichnendes Beispiel ist die Romanze der Mara in oseph Netzers gleichnamiger Oper (Wien 1841, Nr. 5). Mara „erscheint u feinem Vorsprung des Berges mit einer Mandoline". (Teil A, Andante uasi allegretto, a-moll ¾); eine Harfenkadenz leitet über zu Teil B (Alleretto F-dur ⁶/₈):

„Ich saß im Abendscheine
Allein am Waldesrand;
Und wie ich im stillen weine,
Da faßt' mich eine Hand . . ."

ie Melodie ist mit gefälligen Gesangsschnörkeln verziert, das Orchester beeitet mit Zweiunddreißigstel-Figuration — die Nummer ist, nach Angabe es Klavierauszuges (b. J. P. Spehr, Braunschweig) „auch einzeln" erschienen, uß also gefallen haben.

Von ähnlichem Gehalt ist die Romanze des Fridolin (Sopranpartie) in arl Schönfelds gleichnamiger Oper (Neustrelitz 1832, Buch von C. A. örner), die in die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung", Jg. XXXIV. s Notenbeilage aufgenommen wurde. Sie schildert in zwei Textstrophen as Schicksal des armen Waisenknaben, der weinend am Grabe der Eltern tzt; die Melodie ist schlicht liedmäßig mit harmonischen Ausweichungen ır Mollvariante und Unterterztonart gehalten. — Ein Gipfelpunkt seichter rivialität wird in der vom gleichen Textdichter verfaßten und von Louis üth vertonten Oper „Golo und Genoveva" (nach Tieck, 1838) mit der omanze der Else Nr. 6a erreicht („Sie stand wohl am Fensterbogen und ocht sich weinend ihr Haar"); die Unbeholfenheit, mit der hier im leiernden -Takt die Achttaktperiode der Liedform wie eine Schablone ausgefüllt wird, fährt nicht eben eine Verbesserung durch das dauernde Verharren der elodie in der Grundtonart (Des-dur!); ohne einen Seitensatz wird Kurzrophe an Kurzstrophe gehängt. Erfreulicherweise stellt solche Stilblüte

[231]) Dasselbe Stadium der Beeinflussung zeigen in Italien die bei Simon Mayr von 1808 in der Oper auftretenden Romanzen; s. L. Schiedermair, Simon Mayr, Lpzg. 1907, II 177.

einen Ausnahmefall in der romantischen Oper dar. Rührseligkeit freilic
und bänkelsängerische Schauertexte begegnen auf Schritt und Tritt; selbs
Künstler von Rang vermögen sich davon nicht freizuhalten. Man vergleich
die geradezu blutrünstige Romanze Nr. 12 in Andreas Rombergs Op
„Die Ruinen von Paluzzi" mit dem Textbeginn:

„Schwarz war die Nacht, kein Mondenschein,
Maria, schön und jung,
Saß im verschwiegenen Kämmerlein
Wie in der Dämmerung."

Die a-moll-Romanze der Alidia im 1. Akt der gleichnamigen Oper von Fra
Lachner schildert A. Würz (F. L. als dramatischer Komponist, Dis
München 1928) wie folgt: „Nach einem kurzen Ritornell (Allegro $^4/_4$) d
Harfe, intoniert die (B-)Klarinette die schlichte, etwas rührselige Melod
des Stückes (Andantino con moto), das nur von Harfe, Klarinette ur
Contrabaß (pizzicato) begleitet ist. Besonders an den Stellen, wo die Kla
nette mit der Singstimme in Sexten geht, befinden wir uns im Bereich weine
lichster Sentimentalität." — Auch eine Romanze in Conradin Kreutzer
einaktiger Oper „Die Alpenhütte" erreicht dank Kotzebues Text eine ähnlic
Stufe der Trivialität (Nr. 6, „Mit langem Barte bleich und blaß . . .").

Sind die genannten Beispiele von einem einmal vorliegend
Kompositionsprinzip schlechterdings beherrscht, so zeigt eine gro
Gruppe von Romanzen eine erfreuliche Selbständigkeit des Ausdruc
innerhalb der oben gekennzeichneten Form.

An erster Stelle ist hier Franz Schubert zu nennen, dess
Liedgenie und technische Meisterschaft in Harmonik und Instrume
tation in der Romanzenkomposition in gleicher Weise zur Geltu
kommen. — In der Romanze Nr. 3 des einaktigen Singspiels „Fernandi
(1815) fällt die Beschränkung des Orchesters auf die Streicher auf: n
der Aufteilung von Grund- und nachschlagenden Akkordtönen begleit
sie gitarrenartig den schlichten, zweistrophigen Gesang des Knab
Philipp, der vom Schicksal seines Vaters (Fernandos, der ihm unerkan
zuhört) berichtet. Trotz fünfhebiger Verse rundet Schubert die Melod
zu Viertaktgruppen ab; Tonart, Takt und Tempo (Des, $^2/_4$, Andantin
quasi Allegretto) entsprechen dem in der Romanze Üblichen. In „I
Freunde von Salamanca" (1815) zeigt sich der 18jährige bereits als übe
legener Sachwalter des armseligen Buches, wenn er in der Roman
Nr. 15 die 4- und 3-hebigen Verse frei wiederholt und Singstimme u
Oboe sich den Melodiefaden zuwerfen läßt, um zu symmetrisch
Periodenrundung der Musik zu gelangen. In der Romanze der Ros
munde (Musik zu dem Schauspiel der Helmina von Chézy, 1823, Nr. 3
„Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n" werden die drei einfach
Liedstrophen der Singstimme durch ein meisterhaftes Instrument
ritornell unterbrochen, das sich durch echte Romanzenbesetzung m
Ob., Klar., Fag., Hrnr., Bratsche und Vcello., sowie durch den romanz
eigenen Dur-Moll-Wechsel auszeichnet. Echt romantische Instrume
tierungskunst weist auch die Duett-Romanze zwischen Emma u
Eginhard in „Fierrabras" (1823, Text von Josef Kupelwieser; Nr. 0
Begltg., Hbl., Hrnr., Str.) auf, in der zu Beginn beider Strophen 1. V
und 1 Klar. die Melodiephrasen der Gesangsstimme, die sie im Einkl
begleiten, abwechselnd unterstützen; ganz der Romanze angemes

uch das Vor-, Zwischen- und Nachspiel der Klarinette mit Triolen-
eufzern, die der Melodie entlehnt sind, und die durch das ganze Stück
ehende Pizzicato-Achtelbegleitung der Streicher. Ungleich geschickter
ls seine Zeitgenossen ist Schubert mit der freien Uebernahme von
esangsmotiven in die Stimmen der solistisch hervortretenden Einzel-
nstrumente.

Eine Reihe ansprechender Opernromanzen von selbständigem
unstwert schließen sich indessen den seinen an. Gemütvoll ohne
rivialität ist eine Romanze der Arianna in „Ali Pascha von Janina", er ersten kleinen Oper des 23jährigen Lortzing (geschrieben in öln 1824, Erstaufführung Münster 1828; Nr. 4: „An Corcyras reizen-em Gestade"); als einfaches Lied angelegt, erhält auch sie charakte-istisches Gepräge durch die Orchesterbesetzung mit einer Sologeige, iner Solobratsche und je zwei Celli, Fagotten und Hörnern. In „Casa-ova" (1841) ist die erste Romanze der Bettina Nr. 2 in einfacher trophenform mit Chorrefrain gehalten, während die zweite im Quartett r. 8 („Armer gefangener Mann") mehr balladenmäßig gefärbt ist — llerdings wohl zum Scherz, denn Lortzing wollte hier offenbar geradezu en Formtypus als solchen ironisieren.

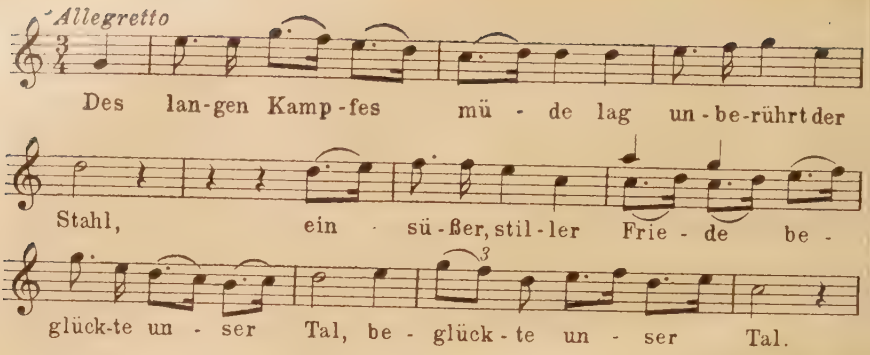
Casanova benutzt die Vertrauensseligkeit des Mädchens, um sich heim-ch zur Flucht zu rüsten. Am Schluß des vorangehenden Rezitativs heißt es:

Casanova: „Sing' mir die Romanze vor!"
Bettina: „Gleich, Signor!"
Cas.: „Hier, die Guitarre!"
Bett.: „Die Romanze aus g-moll?"
Cas.: „Die neue!"

Während des Gesanges trifft C. seine Vorbereitungen und ruft dem Mädchen ann und wann zu: „langsam!", „piano", „mit Gefühl!" usw.

Mit Meisterschaft hat der Komponist vier Jahre später in seiner Undine" (Hamburg und Magdeburg 1845) die Stimmungsbezirke ritter-chen Kampfspiels empfindsamer Naturpoesie und zarter Liebe zu-ammengefaßt (Romanze des Hugo in Nr. 4). Das Anfangsthema (Mar-ato C-Dur ¾) trägt der Stimmung des Waffenspiels, von dem der itter erzählt, Rechnung, während eine zweite Phrase mit plötzlicher erzrückung nach Es-Dur (c-moll) treffend erst das „reizende Frauen-ild", dann (in der 2. Strophe) den „Zauberwald" charakterisiert: das omantische „Umschlagen ins Gegenteil" findet im harmonischen Kon-ast unmittelbarsten musikalischen Ausdruck.

Eine Vereinigung von Stimmungselementen bietet auch der von heodor Körner stammende Text einer Allegretto-Romanze in Joh. h. S. Schmidts heroischer Oper „Alfred der Große" (1830 in Bln. eg.); friedlicher Lebensgenuß, Naturverbundenheit und Ritterlichkeit nd der Inhalt ihrer beiden Strophen. Auffällig ist, daß hier sowohl ie in Lortzings „Undine" die Komponisten durch die Textworte Kampf" und „Waffenspiel" zur Wahl der Tonart C-Dur angeregt urden. In der Begleitung dieser Nummer sind Oboen und Harfe be-orzugt.



Gleichfalls eine Zusammenfassung verschiedener romantischer Elemente findet sich in einer 12/8 - Takt - Romanze, mit der sich der „Rattenfänger von Hameln" (rom.-kom. Oper von Franz Gläser, Text von C. P. Berger, Berlin 1837) dem Volke als Rattenfänger und Minnesänger aus fernem Lande vorstellt.

Fast alle bedeutsamen Stimmungsbezirke in Text und Musik haben Eduard Duller und C. A. Mangold in den vier Romanzen ihrer Oper „Tanhäuser" (Darmstadt 1846)[232]) erfaßt: großdeutscher Patriotismus, die altdeutsche Eckartsage, Freiheits- und Frühlingssehnsucht, die Schilderung fernen Landes und eine Erzählung von Zauberspuk und Geisterwesen liegen hier der Romanze zugrunde und haben den Komponisten zur Entfaltung romantischer Stimmungskunst nach der lyrischen wie nach der balladesken Seite hin angeregt.

Aehnlich wie Mangold haben unzählige tüchtige Meister sich in der Romanzenkomposition versucht, aufgemuntert durch die zeitgenössische Kritik[233]) und durch den Bedarf an dankbaren Nummern für die Hausmusik und den Berufssänger. Ihre Romanzen bieten über das Gesagte hinaus nichts Neues; eine Verknüpfung mit anderen geschlossenen Formen oder erweiterte Anlage kommt gelegentlich, doch selten vor.

Die eine Feen-Erzählung einleitende Romanze Nr. 2 in Lobes „Fürstin von Grenada" (1833) besteht z. B. aus zwei selbständigen, nur durch wenige Chor-Takte getrennten Teilen in A und F.

Von hohem Interesse für das Inhalt- und Formproblem in der deutsch-romantischen Oper sind die Romanzen in den Werken unserer großen Meister. Es ist auffällig, daß sie alle, von Hoffmann bis hin zu Wagner, neben Stücken der herkömmlichen Form auch solche geschrieben haben, in denen schöpferischer Ausdruckwille die Regel, die er befolgt, erst selbst aufstellt.

[232]) M. schrieb die Oper gleichzeitig mit Wagners Werk und von diesem völlig unabhängig. — Part.-Ms. auf d. Hessischen Landesbibl. Darmstadt.

[233]) Ueber die Romanze des Alf in „Die Wiedertäufer" (hist.-rom. Oper von W. Alsdorf, 1858, Nr. 12) z. B. schreibt die AMZ 1859, 133: „Man kann diese Romanze nicht oft genug hören, und sie ist in ihrer schönen Einfachheit mit das Ausgezeichnetste dieser Oper." (Die Nummer gehört mit ihrer gefälligen Melodie und der mit Klarinetten- und Flötenfiguration verwobenen Begleitung der sordinierten Str. in die oben besprochene Gruppe.)

Eine freie Bildung liegt bereits 1816 in E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine“[234]) vor. In der Romanze Nr. 2 mit anschließender „Szene“ Nr. 3 erzielt der Komponist eine eigenartige Wirkung mit der Aufteilung der ersten Musikstrophe in zwei Hälften, die, im folgenden in variierender Anordnung auftretend, reizvollen Wechsel bei thematischer Einheitlichkeit ermöglichen. Diese Wirkung wird noch gesteigert, da Teil B bald in der Tonika g-moll (Instrumentalvorspiel der Romanze, Beginn der Szene), bald in der Durparallele (Str. 1—3), in der Romanze im $^6/_8$-, in der Szene aber im $^9/_8$-Takt erscheint.

Bemerkenswert erscheint zu Beginn der Szene die Eigenwilligkeit der Instrumentation: die Singstimme des Fischers (Baß) wird von den Fagotten und einer Soloflöte in der Doppeloktave gestützt, während die Bratschen romanzenmäßig eine dem Text entsprechende Wellenbewegung symbolisieren; Hornstöße ergänzen sich mit Violintrillern und punktierten Sechzehnteln der Streichbässe in einem gleichfalls der Wortsymbolisierung dienenden Rhythmus („Wogenlieder, Wellenklänge“). Der Fischer beginnt hier eine vierte, musikalisch neuerlich abgewandelte Romanzenstrophe, in die der Chor der Wassergeister hineinklingt, die anschließende „Verwandlung des Theaters“ in Kuhleborns Reich (bei fortdauernder Musik!) bereits ankündigend. Nach dieser Verwandlung wird der Chor fortgeführt, desgleichen die von den Bratschen in die Geigen übergehende Wellenbewegung; in dem Allegro agitato — Zwischensatz (c-moll) erscheinen Motive aus der ersten und dritten Strophe der Romanze — eine musikalische Arbeitsweise, die den Nummernschematismus gesprengt hat, und in enger Anlehnung an die dramatische Situation die von dort übernommenen Ausdrucksnuancen der Romanze in freier Szenenkomposition mit neuem Leben erfüllt[235]).

Das Hervorwachsen eines neuen Prinzips aus altem Gut wird um so deutlicher, als Hoffmann zu Beginn des 2. Aktes (Introduktion Nr. 7) noch die herkömmliche Romanzenform einem Duett zwischen Undine und Berthalda zugrundegelegt hat („Abendlüftchen schweben ...“ F $^2/_4$) – Hoffmanns Partitur gehört eben mit in die Reihe der Uebergangswerke, in denen ein neues Wesen über die konventionelle Gestalt hinauswächst, diese selbst aber an mancher Stelle noch mit beibehalten wird.

Formales Experimentieren zeigt sich in zwei Romanzen Spohrs: in „Zemire und Azor“ (1819) legte der Meister einer Romanze den Polonaisenrhythmus unter[236]); im „Alchymisten“ (Kassel 1830) ist die Romanza con choro Nr. 14 als Rondo angelegt, wobei der tonale Kontrastcharakter zwanglos in dem natürlichen Gegensatz von Episode und

---

[234]) Part.-Ms.: Pr. Staatsbibl. Mus. ms. 10720. — Klav.-Ausz. v. Pfitzner (neue Bearbtg.), Lpzg., C. F. Peters.

[235]) Dies neuartig souveräne Schalten mit verschiedensten Kompositionsmitteln (Harmonik, Instrumentation, Form) bestimmt die Konzeption ganzer Teile der Oper; vgl. H. Pfitzner, Ges. Schrftn, Augsbg. 1926, S. 71: „Undine ist eigentlich die erste deutsche romantische Oper“, in ihr gehen „alle Geister kommender Entwicklungen um“. Walterhausens Auffassung, Undine sei „noch ganz klassizistisch“ („Der Freischütz“, Mchn. 1920, S. 21) muß hier mit Pfitzner widersprochen werden.

[236]) Im Polonaisenrhythmus steht auch die cis-moll-Romanze Nr. 9 in Kreutzers „Nachtlager“ (s. o.; Bgltg.: Mandoline und Hbl.!).

Ritornell zum Ausdruck kommt. Ueberhaupt liegen in dieser Nummer Freiheit und Fortschritt in der Harmonik: sie enthält die bekannte Vorahnung des Wagnerschen Tristanmotivs[237]).

Uebermut, Ironie und romantisches Sehnen finden sich in den Romanzen C. M. v. Webers. Dem heiteren Stimmungsbezirk gehört die Romanze der Minette in der Jugendoper „Peter Schmoll" (1801, Nr. 3) an: „Im Rheinland eine Dirne war" (Bgltg.: Soloflöte, Hrnr., Fage., Bratschen u. Vcelli. ohne Violn.); die „Romanze vom verliebten Kater Mansor" in „Die drei Pintos" (Fragment, 1820/21) ist parodistisch gehalten (Nr. 4). Auch in Aennchens kecker Erzählung von „Nero, dem Kettenhund" („Freischütz" Nr. 13, Romanze u. Arie „Einst träumte meiner sel'gen Base") „parodiert Weber sich selber"[238]); allein die sprudelnde Laune dieses „grausenerregenden Beispiels einer Traumerzählung"[239]) schwemmt urplötzlich formalen Regelkram beiseite, ohne doch die technischen Mittel der älteren Romanze zu verschmähen. So führen romanzengemäß Streichertremoli und Bratschenkadenz in die „schaurige" Stimmung ein, von Tempo, Tonart und Takt (Andante g-moll $^2/_4$) charakteristisch unterstützt, während die Singstimme bald die Fesseln der Achttaktperiode verleugnet und in enger Anschmiegung an die teils 4-, teils 2hebigen Verse sich in rezitativischen Wendungen ergeht, in welche die Einzelinstrumente des Orchesters (Klar., Br., Vcello.) mit einstimmen. Ueber expressive Feinheiten (chromat. Führung der synkopierenden Stimme, Crescendo, Stringendo, Tremoli) geht es zum Höhepunkt der bisherigen Verstellung, um hier, ganz am Ende, nach einer Fermate in die romantisch-ironische Schlußpointe umzuschlagen[240]).

In nuce sind in diesem kleinen Beispiel wichtige Entwicklungskeime enthalten. Eine gebräuchliche Nummer der Oper wird als Typus parodiert, gewissermaßen mit ihren eigenen musikalischen Mitteln geschlagen; ihr Name wird zur Bezeichnung einer musikalischen Bildung, die die ihr bisher durch Konvention gesetzten Umrisse überflutet hat; die Orchestersprache wird in immer feinere, individuellere, prägnantere Bestandteile aufgespalten.

Eine Rückkehr zum Typus und dennoch das Ideal aller Opernromanzen ist das Lied des Adolar Nr. 2 „Unter blüh'nden Mandelbäumen", mit dem Weber in „Euryanthe" seinen Helden Treue und Schönheit der fernen Geliebten in ritterlich-schwärmerischem Ton verherrlichen läßt. Die drei Strophen gehören der dreiteiligen Liedform an, die Begleitung (Str., Hbl. ohne Oboen, Hrnr.) wird, wie das die Zeit liebt, strophenweise abgewandelt. Eine dem Euryanthenstil entsprechende metrische Trübung liegt in der Verkürzung der dritten Normalperiode der Singstimme durch Elision auf sechs Takte, doch stellt Weber durch Einschiebung je eines Orchestertaktes zu Anfang und zu Ende die ursprüngliche Symmetrie wieder her.

[237]) Vgl. E. Istel, Wagners Tristanakkorde, eine Reminiscenz, Die Musik, 1907/08.
[238]) H. v. Waltershausen, a.a.O., S. 106.
[239]) Aennchen im vorangehenden Dialog.
[240]) Dieser „Stimmungsbruch" wird in Text und Musik gleich von einem zweiten und dritten gefolgt: nach neckendem zum Besten haben zartes Mitgefühl („Du zürnest mir . . .?"; Wechsel von Rezit. u. Andante „a piacere"), und sofort darauf heiterer Frohmut („Trübe Augen, Liebchen, taugen einem holden Bräutchen nicht").

Bei Marschner vertritt in „Templer und Jüdin“ (Lpzg. 1829) das Allegretto in „Szene und Arie“ Nr. 12 des Guilbert mit seiner Liedmelodik bei in ständigem Flusse gehaltener Triolenfiguration der Flöten den gebräuchlichen Typus, ebenso die geschmackvolle Romanze Nr. 4 der Dilafrose in der kom. Oper „Der Bäbu“ (vollendet 1837, aufgef. Hannover 1838). Den Flöten ist die Darstellung des Nachtigallenrufes zuerteilt, aus der sich selbständiges melodisches Figurenwerk als Ergänzung der Singstimme ergibt.

Alte Mittel in neuer Sinngebung begegnen dagegen in der als Vorläuferin der Sentaballade berühmten Romanze der Emmy Nr. 12 („Sieh', Mutter, dort den bleichen Mann“) in Marschners „Vampyr“ (Lpzg. 1828): Tonart, Tempo und Instrumentation (Hbl., Hrnr., Str.) sind dem Romanzentypus eigen, nicht aber die Art ihrer Anwendung und die ausdruckshaft geführte Singstimme. Innerhalb der Haupttempovorzeichnung hat diese „recitando“ zu singen; Accelerando und Ritardando beleben ihren nicht liedmelodisch, sondern nach Textzeilen in Vier- und Zweitaktgruppen gebundenen Vortrag. Die Begleitung beschränkt sich anfangs auf Akkordstützen (Str. pizz. und Tremoli), die sich bald balladenmäßig auf dem Grundton des tonischen Dreiklanges festsetzen. Romantisch expressiv ist auch der Chorrefrain gehalten, in dem Sopran und Alt zuerst nur bejahend in die Worte der Männerstimmen einfallen, um dann, einen halben Takt früher einsetzend, mit ihren gleichmäßigen Achtelwerten die Stelle „der bleiche Mann ist ein Vampyr!“ nachdrücklich zu bekräftigen.

Auf die Verwendung einer formalen Schablone ist endgültig verzichtet: das Stück gehört nach Inhalt und Form (Legende im Erzählerton) der Gruppe der frei gebildeten Balladen an. Daß es von Marschner dennoch als „Romanze“ bezeichnet wurde, mag als neuerlicher Beweis dienen, wie sehr die einzelnen Gattungen ihre Grenzen gegeneinander geöffnet haben und wie wenig zu dieser Zeit ein von früher übernommenes Kennwort mit den Ergebnissen der fortscheitenden Formwandlung in Einklang zu bringen ist.

Es spricht für Wagners feines Formgefühl, daß er im „Fliegenden Holländer“ die Erzählung der Senta „Ballade“ benannte: was bei Hoffmann und Marschner Neubelebung alten Geistes war, ist hier zur Ausprägung eines neuen, freilich nun einmaligen Typus gediehen. — Mit voller Logik tragen demgegenüber zwei Stücke aus seinen romantischen Opern den Namen „Romanze“:

In „Die Feen“ (1833 in Würzburg entstanden) singt Gernot einem Herrn Arindal, um ihn von der Trauer um die Gattin abzulenken, die Romanze von der Hexe Dilnovaz vor. Die drei Strophen des Liedes (zu acht Textzeilen) werden in Melodie und Instrumentation geringfügig abgewandelt; die für Wagner recht unfreie „Begleitung“ ist in ihren Mitteln (Sechzehntel der Str., Tremoli, Pizzicato, daneben ein vereinzeltes, noch unbeholfenes rhythmisches Motiv in den Holzbläsern) romanzeneigen.

Vor beiden Hälften jeder Strophe wird das nachfolgende Thema de Singstimme als Ritornell in den Flöten und Oboen vorweggenomme Die wenigen Abwandlungen der Stimme in den einzelnen Strophe sind deklamatorisch bedingt. Der an Webers Aennchenromanze er innernde, in Ironie umschlagende Schluß („Da sah er bald in der Ge liebten ein altes häßlich Ding") ruft eine deklamatorische Auflösun des letzten Strophenendes hervor.

Es ist eigentümlich, daß der Reformator Wagner nicht nur de zur Ballade hinüberführenden episch-märchenhaften Zweig de Romanze (Sentaballade) zur Vollendung gebracht hat: auch der lyrisch Grundtypus hat durch ihn eine unübertroffene Krönung erfahren Wolframs „Lied an den Abendstern" (Tannhäuser; Nr. 12: Romanze selbständige „Nummer" und dennoch organisches Bindeglied der drama tischen Entwicklung zwischen Elisabeths Gebet und Tannhäusers Rom erzählung, ist schon textlich über alles Vorangegangene erhaben Hundertmal gehörte Liebesworte und biedermeierlich-bürgerliche Ge fühlsseligkeit sind verstummt — reine Liebe und wahre Naturver bundenheit, zwei Grundpfeiler echt romantischen Empfindens, gehe geläutert und in die Sphäre menschlicher Bedeutsamkeit erhoben ein Synthese zu einmaliger Kraft des Ausdrucks ein. Formal sind Gedicht und Musik einfach gehalten: einer Einleitungsstrophe von acht fünf hebigen Zeilen, musikalisch in ein sinnbetonendes Accompagnato ge faßt, folgt die eigentliche Romanze: sechs vierhebige Textzeilen, wi die Vorstrophe paarweise gereimt, musikalisch durch Wiederholun der letzten beiden Zeilen abgerundet. Der Komponist Wagner ist hie bereits zu einer Oekonomie erlesener Mittel gelangt, wie sie nur den ganz Großen zu eigen wird. Die Harfe, an sich bewährter Stimmungs träger der Romanze, ist ohne die sonst so häufig störende Ueberfül der Figuration in schlichten gebrochenen Akkorden geführt; die Bewe gungsrichtung ihrer Figuren ist, wie in Wolframs erstem Gesang[241] stets die aufwärtssteigende, wodurch ein wirksamer Ausgleich für di chromatisch abfallende Melodie gewonnen wird. Durch Aussparung de beiden letzten Achtel im Takt wird dem $^6/_8$-Takt bei aller schwebende Weichheit die Gefahr des „Leierigen" genommen. Wirkungsvoll sin an einzelnen Stellen bestimmte Klanggruppen des Orchesters einge setzt: zu Beginn der Moderato-Einleitung (g-moll, $^4/_4$) gesellen sich zu Harfe drei Posaunen und Tuba, mit ihrer lastenden Schwere ein Sinn bild der „Todesahnung". Ihre düstere Farbe wird abgelöst durch di

[241]) Finale Nr. 8 (Sängerkrieg): „Blick' ich umher in diesem edlen Kreise . .".

ichten Dreiklänge der Flöten und Oboen, die im Verein mit dem Tremolo der zu zwei, drei und vier geteilten Violinen das Flimmern des Sterns symbolisieren. Mit überraschend abgewandelter Modulation eiten sie über zur $^6/_8$-Bewegung der Romanze (G-Dur), zu deren Beginn die Singstimme nur von Harfe und Streicherpizzicato gestützt wird. Eine besondere Feinheit des Ausdruckslogikers Wagner dürfen wir darin erblicken, daß in der Romanze nach der ersten Periode der Singstimme die Melodie plötzlich vom Cello übernommen wird, während in der Stimme der natürliche Wortakzent (durch Vermeidung des Quintsprungs und metrische Umlagerung) hervorgehoben wird; die Schablonenmelodik unserer ersten Beispiele hat damit jede Berechtigung verloren.
nstrumentationstechnisch an Schubert erinnernd ist die Unterstreichung der neapolitanischen Trugschlußwendung bei den Textworten „Abendstern" und „nie verriet" durch gehaltene Harmonienoten der Fagotte; ebenso treten bei der obenerwähnten Ausweichung („Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden", Wiederholg.) Posaunen und Tuba zum Streichertremolo hinzu, klanglich mit Wagnerscher Folgerichtigkeit auf den gleichen Effekt zu Beginn der Vorstrophe zurückweisend (Klangsymbol für „Todesahnung" und „Tal der Erden"!). Das Nachspiel, in dem das Cello an Stelle der Singstimme endgültig deren Melodie übernimmt — Begleitung wie vorher, Harmoniestützen der Fagotte jetzt fortlaufend — läßt wahrhaft romantisch den Empfindungsgehalt des Liedes nachwirken, bis mit dem verminderten Septakkord des Fluchmotivs der Dramatiker Wagner den Lyriker ablöst. — Die beispiellose und nach neunzig Jahren unverminderte Popularität dieser Romanze hat unserer Gegenwart das Verständnis für den Wert eines heute nicht mehr gepflegten Nummerntypus der deutschen Oper erhalten.

*

Gleich der Romanze wurde die Ballade zum idealen Gefäß für das Ausdrucksverlangen des Romantikers in Dichtung und Musik. In jener Umformung aller künstlerischen Werte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in der Zeit des Sturmes und Dranges in Politik und Geistesgeschichte hatte sie, zugleich mit der Romanze, im Zusammenhang auch mit der Entwicklung des Melodrams, ihre Auferstehung und Neugeburt erlebt[242]). G. A. Bürgers von den Musikern oft komponierter „Lenore" (1773) folgten zahllose ähnliche Dichtungen von Goethe, Schiller und Uhland[243]). Knappe, dramatisch akzentuierende Ausdrucksgebung epischer Inhalte ist ihr Kennzeichen; von der lyrisch betrachtenden, melancholischen, spukhaften oder idyllischen Romanze unterscheiden sie sich durch den Erzählerton und durch die Hervorkehrung eines mystischen, ja grauenhaften Elements, durch die Betonung des Lebensernstes, aber auch der romantischen Zaubermythe.

---

[242]) Mit den unter dem Namen der Ballade vom 12. bis zum 15. Jahrhdt. aufgetretenen dichterisch-musikalischen Tanz- und Kunstliedformen der Franzosen, Spanier und Italiener hat die moderne Ballade nur äußerliche Zusammenhänge.

[243]) Vgl. die Sammlung „Deutschlands Balladen- und Romanzendichter" von Hub, 3 Bde., Karlsruhe, 1845—47 u. a.

Von den ersten Komponisten der Ballade wurde die textlich Strophenform mit übernommen; die große Anzahl der Strophen jedoch und nicht weniger die neue Einstellung des Musikers zur Symbolisierung dramatischen Geschehens wirkte dem bald entgegen. Johann André d. Ä., Kunzen und Zumsteeg bemühten sich um die musikalische Auswertung ihrer Textvorlagen in durchkomponierten Komplexen. Schubert gab in der Vertonung von Goethes „Erlkönig" die Musterlösung des Problems; nach ihm erhob Karl Loewe die Ballade durch die Beobachtung der Einheit der thematischen Verarbeitung zu einer der bedeutendsten Ausdrucksformen des romantischen Zeitgeistes[244]). Schumann komponierte Balladen von Uhland und Geibel und verschmolz in „Schön Hedwig", „Der Heideknabe" und „Die Flüchtlinge" balladesken Gehalt und melodramatische Form.

Für die romantische Instrumentalmusik wurde die dichterische Form der Ballade ebenso wie die des Liedes und der Romanze („Lieder ohne Worte", textlose Instrumentalromanze) zum willkommenen Anhalt für das Ausdrucksverlangen einer poetischen Auffassung der Tonkunst. Chopin und Brahms übernahmen sie für ihre Klaviermusik.

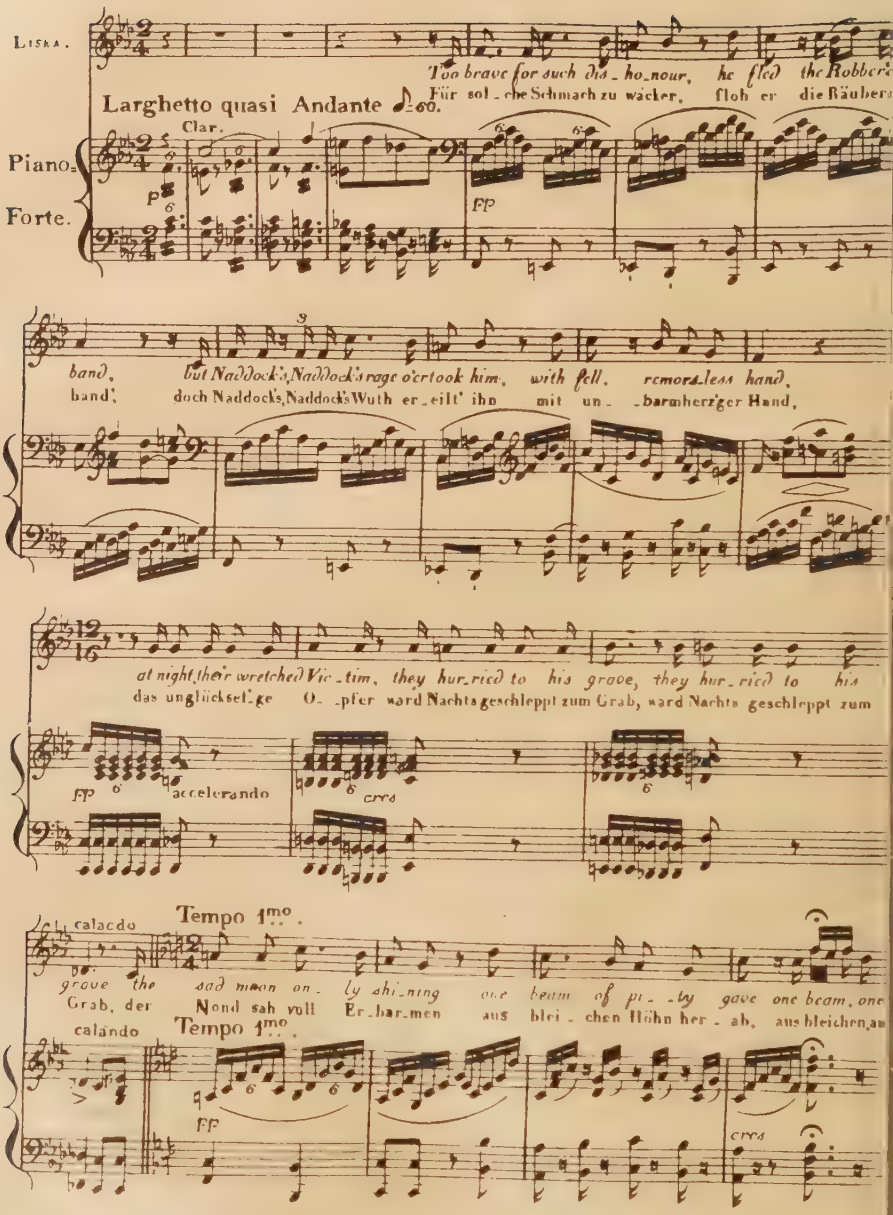
Für die Oper konnte die Form der ausgedehnten durchkomponierten Ballade nur mittelbar nutzbar werden — ihr in sich geschlossener, selbständig dramatischer Gehalt hätte der Eingliederung in den szenischen Gesamtzusammenhang widerstrebt. Um so dankbarer nahm sich das musikalische Drama des Urtypus der strophischen Kleinform der Ballade an, deren Ausdruckseigenart freilich zu vielfältigen Ueberschneidungen mit der der Romanze führte[245]). Besonders in der französischen großen Oper gehört die strophische Ballade zu den beliebtesten Requisiten und bildet hier das Hauptausdrucksorgan romantischen Empfindens[246]).

In der deutschen romantischen Oper tritt die Ballade seltener auf, fast stets aber an dramaturgisch exponierter Stelle und mit der besonderen Aufgabestellung der Einführung in eine Stimmung, ja der Aufrollens der mystischen Grundproblematik der Handlung. Die strophische Textform wird in den meisten Fällen frei ausgedeutet, durch Ritornelle bereichert oder rezitativisch aufgelockert. Zu wirkungsvollen Formungen gelangen so Reissiger („Felsenmühle", Nr. 10, „Und sie schlugen mir tot den liebsten Sohn") und Mangold (Tanhäuser", 1. Akt, „Dort hinter des Berges steinerner Wand"); Ries gleicht in seiner Oper „Liska" die Ballade der Titelheldin Nr. 10 mit dem Moll-Dur-Wechsel der Romanze an, belebt sie aber dramatisch mit harmonisch gestützter Deklamation bei gleichzeitigem Taktwechsel[247]). In Hillers „Traum in der Christnacht" kündigt die grausige Ballade des John Nr. 8 („Wenn alles schläft um Mitternacht, wenn Eul' und Rabe krächzen") die gespenstigen Ereignisse des Schlußaktes an, während die strophische Ballade Nr. 10 der Frau Reich in Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" („Vom Jäger Herne die Mär ist alt"

[244]) Vgl. Philipp Spitta, „Ballade". Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894.
[245]) Vgl. Spitta, a.a.O., S. 417.
[246]) Vgl. Abschnitt „Operndichtung".
[247]) Siehe Notentafel.

Ferdinand Ries:

Ballade Nr. 10 aus „Liska“


Liska.
Too brave for such dis_ho_nour, he fled the Robber's
Für sol_che Schmach zu wächer, floh er die Räuber
Larghetto quasi Andante ♩=60.
Clar.
Piano-
Forte.
p
fp
band, but Naddock's, Naddock's rage o'ertook him, with fell, remors_less hand,
band, doch Naddocks, Naddocks Wuth er_eilt' ihn mit un_ _barmherz'ger Hand,
at night their wretched Vic_tim, they hur_ried to his grave, they hur_ried to his
das unglückselige O_ _pfer ward Nachts geschleppt zum Grab, ward Nachts geschleppt zum
fp
accelerando
cres
calacdo
Tempo 1mo.
grave the sad moon on_ly shi_ning one beam of pi_ _ty gave one beam, one
Grab, der Mond sah voll Er_bar_men aus blei_chen Höhn her_ab, ausbleichen,au
calando
Tempo 1mo.
fp
cres

inen ironischen Unterton trägt; auffällig ist in dieser Nummer die iesige Orchesterbesetzung mit gr. und kl. Flöte, Fagotten, vier Hörnern, Trompeten, Pauken und sordinierten Streichern. Eine balladenmäßig reie Ausgestaltung der Romanze brachte Marschner in seiner berühmten Ballade der Emmy im „Vampyr"; Wagner vollends wurde las melodische und motivische Material der strophischen Ballade der Senta im „Fliegenden Holländer" zum „thematischen Keim" einer ihrereits balladenmäßig erdachten und ausgeführten dramatischen Gesamthandlung (vgl. Abschnitt „Szenenkomposition).

3. Die Kavatine und Preghiera.

„Einst ging ich, von der Liebe Hand
Im schönen Leben umwunden,
Da hatt' ich noch mein Blumenland,
Mir nun auf ewig verschwunden."

(Andreas Romberg, „Die Ruinen von Paluzzi", Cavatine Nr. 5.)

Die Aufgabe der Kavatine in der Oper kann als die eines Mittelgliedes zwischen Lied und Arie angesehen werden. Die Romanze hatte, von ihren balladesken Gestaltungen abgesehen, die musikalische Liedform beibehalten; auch die Kavatine geht von Liedmelodik und Liedschema aus, strebt aber in der Regel deren breiterer Ausspinnung zu. Von der Arie im strengen Sinne unterscheidet sie sich auf der anderen Seite durch die Vermeidung der Mehrsätzigkeit, der ausgesprochenen großen Koloraturen und der vielfachen Wortwiederholungen: der Kavatinentext ist deshalb (und das kommt seiner stets lyrischen Grundhaltung entgegen) weiter ausladend gehalten als der Arientext. Seine Stimmung ist die der lyrischen Weichheit, der Liebessehnsucht und Trauer, der frommen Einfalt und sanften Melancholie. Die schmiegsame Melodik des italienischen Belcanto, Tonarten hoher Ordnung, vornehmlich die weichen b-Tonarten (wie As-Dur, seine Mollparallele und Mollvariante), zusammengesetzte dreiteilige Taktarten ($^{12}/_{8}$ u. dgl.) mit ihren weiblichen Endungen, im Orchester die Bevorzugung des Einzelinstruments elegischer Klangfärbung (Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violoncello) zu der gegenüber der Singstimme zurückhaltenden, sparsamen Streicherbegleitung sind seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die hervorstechenden Merkmale der Kavatinenmusik.

Seit dieser Zeit rührt das Anwachsen ihrer Beliebtheit in ihrem Heimatlande Italien, in Frankreich und in Deutschland her. Bei Jommelli (1714—74) läßt sich in seinen italienischen Opern um 1750—53 eine auffällige Vermehrung der „still verträumten, gefühlsschwelgerischen" Kavatine gegenüber dem Arieneinerlei feststellen[248]); Glucks großer Gegner Piccini (1728—1800) liebte die kleine lied-

[248]) Hermann Abert, „Nicola Jommelli als Opernkomponist", 1908, S. 267.

mäßige Kavatine[249]), und auch der Norddeutsche Karl Heinrich Graun (1701—59) wendete neben der dreiteiligen Dacapoarie die einfachere und kürzere Kavatinenform an[250]). Durch Mozart wurde die Gattung in „Figaros Hochzeit" (1785) aufs glücklichste mit deutschem Geist erfüllt. Die herrliche Kavatine der Gräfin (Nr. 10, Larghetto, „Heil'ge Quelle reiner Triebe"; Es-Dur 2/4) ist als Vorbild der romantischen deutschen Opernkavatine anzusehen und zugleich bereits als ein Höhepunkt, dem gleichgekommen zu sein sich nur noch Weber rühmen darf (Kavatine der Agathe). In diesem einen Stück Mozarts liegt die gesamte spätere Entwicklung der Gattung begründet; die Kennzeichen der musikalischen Formung, der Ausdruck edler Zartheit in Text und Melodie sind in nicht mehr zu übertreffender Weise herausgearbeitet. Auch die Kavatine der Barbarina (Nr. 24; „Unglücksel'ge kleine Nadel") ist als wegweisend zu bezeichnen; charakteristisch der die ratlose Stimmung des Mädchens interpretierende Halbschluß („Was fang' ich an?"), der im Opernliede zu dieser Zeit noch kaum vorgekommen wäre.

Mozart liebte es auch, Arien in Kavatinenform zu schreiben. Schon unter den (italienischen) Arien des „Idomeneo" ist die zweiteilige Kavatine zahlenmäßig vor der Dacapoarie bevorzugt; eine Muster-Kavatine ist ferner die „Arie" Nr. 17 in „Cosi fan tutte": „Der Stern meiner Liebe strahlt tröstend hernieder". S. auch Abschn. „Arie".

In „Figaros Hochzeit" Nr. 3 („Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen") hat die Ueberschrift „Kavatine" nicht viel mehr zu besagen als „Gesangsstück" (Kanzone); die Dacapoanlage widerspricht dem Kavatinencharakter ebenso wie Tempo, Tonart und Takt (Allegretto F-Dur 3/4). — Auch später deckt der Name nicht mehr immer den ursprünglichen Charakter der Gattung: Rossini z. B. wendet ihn häufig statt „Arie" an.

Dem ist entgegenzuhalten, daß umgekehrt auch Kavatinentext und -musik innerhalb anderer Formen und unter anderem Namen anzutreffen sind[251]). In den Großformen der Oper wie Arie, Ensemble oder Finale versteckt sich die Kavatine häufig hinter einer der ihr eigenen Vortrags- und Tempobezeichnungen (Cantabile, Larghetto, Adagio, Andante con delicatezza, con tenerezza, con dolcezza, Andantino affettuoso); eines der schönsten Beispiele hierfür ist das einleitende Adagio cantabile der großen Arie des Florestan in Beethovens „Fidelio" (2. Akt): „In des Lebens Frühlingstagen ist mein Glück von mir geflohen". Auch hier sind Text, Tonart, Liedperiodisierung und leichte Auszierung[252]) der elegischen Melodie vollendete Gattungskriterien. — Weiterhin liegt die Kavatine oftmals der Preghiera, die ja an sich keine eigene musikalische Form besitzt, zugrunde; auch mit der Romanze, mit der sie viele Ausdruckseinzelheiten und vor allem die Charakteristik

---

[249]) Derselbe, „W. A. Mozart", 6. Aufl., Leipzig 1923, I, S. 252.

[250]) Graun bevorzugte die Aufteilung in zwei Hälften (beide in der Tonika oder in Tonika und Dominante) mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel auf denselben Stufen. Vgl. Albert Mayer-Reinach, „Karl Heinrich Graun als Opernkomponist", SIMG, I 499.

[251]) In J. C. Aiblingers her. Oper „Rodrigo und Zimene" besteht die Szene des Cid im 2. Akt aus mehreren aufeinanderfolgenden Kavatinen, einem Arioso, einer Arie und einem Duo.

[252]) Besonders beliebt ist die sparsame kleine, umschreibende Gesangsfioritur am Ende einer Phrase oder Periode.

er Instrumentalbehandlung teilt[253]), und mit der Polonaise[254]) geht sie erne eine Verbindung ein.

Aehnlich wie die Romanze wurde der charakteristische Inhaltsbereich chwermütiger Elegie der Kavatine von der nach poetischem Ausdruck ver-ngenden Romantik auch für die (textlose) Instrumentalmusik übernommen; n ausdrucksmächtiges Soloinstrument wie Violine oder Oboe übernahm dann ie Quasi-Singstimme — nur im Geiste solcher Musikauffassung konnte ja p o h r sein berühmtes Violinkonzert A-dur Nr. 8 op. 47 „in Form einer esangsszene" schreiben! B e e t h o v e n wandte die Kavatine in seinem -dur-Streichquartett op. 131 an (Adagio molto espressivo Es ¾; sotto voce); e war für ihn, wie H o l z berichtet (bei Nohl; Beethovens Leben, III 653) die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück ... Er hat sie wirk-ch unter Tränen der Wehmut komponiert (Sommer 1825) und gestand mir, aß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervor-ebracht habe und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihm nmer neue Tränen kostete." S c h e r i n g (Beethoven in neuer Deutung, pzg. 1934, S. 50) deutet dieses Werk als „Sommernachtstraum-Quartett" nd die „Cava tine" als den „kleinen Monolog Pucks, in dem er die Ruhe nd Gespensterhaftigkeit der Nacht besingt und beschwört" und führt eiter aus: „Viel Nachdenkliches, Wehmütiges, auch wohl Vorwurfsvolles eigt im Menschenherzen bei Nacht auf. Das ist es, was auch der Dichter s Gegenstück zu den sorglos heiteren Szenen der früheren Akte hervorheben ollte. Beethoven verstand ihn und schrieb ein Stück, das bei tiefster Emp-ndung den Unterton des Resignierten, Melancholischen trägt."

Die Eigenart der Kavatine hatte es mit sich gebracht, daß in ır zeitlich mit am ersten romantisches Gefühl in der Oper frei aus-römen konnte. Der Reiz ihrer spezifischen Stimmung behielt nichts-estoweniger noch auf lange Zeit hinaus seine Anziehungskraft, ohne aß die Form grundsätzlichen Wandlungen wie in den anderen Gat-ngen der Oper unterworfen worden wäre.

Der Italiener freilich vermochte auch hier nicht immer den Ver-ckungen zu widerstehen, die das herrliche Stimmenmaterial seiner änger und die Effektfreudigkeit seines Publikums mit sich brachten. ie italienische Opernkavatine wurde — wie in Frankreich die omanze — zum Sammelpunkt der gebräuchlichsten und wirkungs-chersten Mittel des Operninventars. Die so sich herausbildende chablonenmusik konnte zwar den auf das Klangsinnliche gerichteten eschmack der südländischen Menge, nicht aber die höheren Ansprüche es ernsthaften Musikers auf die Dauer befriedigen.

Otto N i c o l a i äußerte sich gelegentlich seines Aufenthaltes in Rom 833—1837) temperamentvoll gegen den musikalischen Schlendrian, der sein nstlerisches Gewissen beleidigte: In ihrem „Hang zum dolce far niente" uten die Italiener „ihre Kavatinen eine der andern so ähnlich, wie die ühner ein Ei machen wie das andere. Erst kommen etwa 8 bis 16 Takte tornell, dann singt die Stimme ihre Kantilene ab; nach dieser fängt der Hintergrunde aufgepflanzte Chor an, einen beinahe sinnlosen Zwischen-tz herzuleiern (oft mit dem Charakter der eben gesungenen Kantilene im

[253]) S. Lindpaintners „Vampyr" Nr. 15: Romanze („In stiller Nacht das Sternlein glimmt" moll 6/8) und Kavatine („Ew'ger Geist der heitern Fernen", Larghetto B-Dur) der Isolde.
[254]) So z. B. August Schäffer, „Emma von Falkenstein", II 11.

schroffsten Widerspruch), der immer crescendo geht und nur dazu gemacht ist, um dem Sänger Zeit zum Ausruhen und dem Publikum Gelegenheit zum Applaudieren zu geben. Nun hebt der Sänger ein Ah! auf einer Roulade an, aus der er in das erste Motiv zurückfällt und es nochmals, vielleicht mit einer kleinen Variation, absingt. Hierauf tritt eine ellenlange Kadenz ein, wobei der Chor mitschreit — und die Sache ist fertig!" — (Otto Nicolai „Musikalische Aufsätze", hsg. von Georg Richard Kruse, Regensburg, S. 87. Die vorliegende Stelle stammt aus einem 1837 für die NZfM. geschriebenen Artikel.)

Die italienische Sängerherrlichkeit diktierte den Komponisten den Stil ihrer Gesangssoli. Kruse (Meyerbeers Jugendopern, ZSfMw. I 408) berichtet: Meyerbeer, sonst zu allen musikalischen Aenderungen bereit, habe es 1815 doch abgelehnt, der berühmten Sängerin Rosa Morandi für die Aufführung seiner Oper „Emma die Resburgo" eine fünfte (!) Cabaletta auf den gleichen Text zu schreiben!

In der deutschen Prägung dagegen entging die Kavatine der Veräußerlichung. Die Gefahr der melodischen Ueberladung war hier nicht gegeben; der deutsche Komponist bemühte sich vielmehr immer wieder darum, die Gattung mit dem ganzen inneren Reichtum seines Empfindens auszustatten. Der Formenaustausch der (stets international angeregten) Oper vermochte also in diesem Falle ein durchaus hoch zu wertendes Ergebnis herbeizuführen.

*

Abweichungen vom einsätzigen, elegisch-melancholischen Grundtypus der Kavatine kommen in der deutsch-romantischen Oper nur gelegentlich vor. In Einzelfällen findet sich eine Anordnung in zwei korrespondierenden Teilen [255]), eine Angleichung an die Romanze[256]) oder — auf Anlehnung an italienische Vorbilder, bezw. auf Nachlässigkeit der Benennung zurückzuführen — an Canzone und Ariette[257]); auch vor der romantischen Selbstbespöttelung blieb die Kavatine nicht bewahrt[258]). Die meisten Komponisten bedienen sich ihrer jedenfalls als willkommenen Künders der romantischen Elegie; ihr Wirkungsbezirk in der Gesamtstruktur der Oper ist damit festgelegt, ohne daß der Ablauf der Zeit daran noch etwas geändert hätte.

Die Grundhaltung ist 1848 bei Carl Ludwig Hellwig („Die Bergknappen" Nr. 7 „Selig, selig, wen die Liebe still nach wunderbarer Weise aus des Lebens lauterm Kreise sich zum Jünger auserwählt"

---

[255]) Vgl. Pixis, „Bibiana", Nr. 7.

[256]) F. Ries, „Liska", Kavatine Nr. 8, „Trauter als eine Felsengrotte", Andantino, C-Dur $^{2}/_{8}$ mit Dur - Moll - Wechsel; J. C. Lobe, „Die Fürstin von Grenada", Kav. Nr. 8, Begltg. m. 4 Hörnern (!), Fagt. und Baßposaune; freie Behandlung der 3. Strophe unter Heranziehung v. Str. und Hbl.; Kreutzer, „Melusine", kav. (2. Akt) „Nehmt die Macht, die Ihr gegeben" Klarn., Fagt. und 4 Violoncelli (!).

[257]) S.: F. Ries, „Die Räuberbraut", Kav. Nr. 11 in zweiteiliger Strophenbildung (h, $^{2}/_{4}$, E $^{6}/_{8}$) mit sparsamer Begleitung in italienischer Manier („Mein Schwesterlein, ich darf Dir raten: Dein Herzchen, nimm' es wohl in Acht"); L. Maurer, „Aloise", Kav. Nr. 4, „Neugier trieb mich nicht herunter", Andante un poco allegretto, C, $^{2}/_{4}$, mit starken Melismen. In Kuhlaus „Lulu" versteckt sich unter der Cavatina con Coro Nr. 2 gar der Polonaisenstil mit dem für ihn typischen tändelnden Textinhalt („Nein, wilder Jäger! Auf Blumenmatten spielt mit dem Gatten das muntre Reh' ").

[258]) Lindpaintners „Vampyr" enthält als Nr. 12/13 zwei Kavatinen, von denen die zweite die erste parodiert, — typisch romantisch, daß dies in einer ernsthaften Oper möglich ist, — der gleichzeitig eine ganz echte Kavatine steht.

ieselbe wie 1829 bei Reissiger in „Die Felsenmühle“ (Nr. 4 „An-ettens Klage“, Bgltg.: Streicher-Tremolo und Klarinette), bei Karl Löwe „Die drei Wünsche“, Berlin, 1834, Nr. 18) in der zweistrophigen Kava-ne des Hassan über das von Wagner im „Preislied“ viel tiefer aus-edeutete Thema „Liebe und Paradies“, oder wie bei Lortzing bis n die Mitte des Jahrhunderts. Der Meister der deutschen Spieloper at, wie im Opernlied und Romanze, auch in der Kavatine mit der ihm igenen Gabe die Werte der kleinen Form voll ausgeschöpft. Dem avatinenmäßigen Liede des Chateauneuf („Zar und Zimmermann“, 837) folgt 1840 in „Hans Sachs“ die Kavatine der Kunigunde (Nr. 4, -Dur), die des Geliebten „sehnsuchtsvoll mit süßem Bangen“ harrt, 841 die durch ihre schöne b-moll-Melodie und ihren für die Gattung ypischen Text[259]) ausgezeichnete Kavatine der Rosaura in „Casanova“ Andantino affettuoso, Ges-Dur, 12/8).

Im „Waffenschmied“ (1846) zeigt die Kavatine ihren Einfluß im Finale in dem innigen Andantino con espressione („Du läßt mich alt von hinnen scheiden“) besonders an der Stelle „gern geb' ich Glanz nd Reichtum hin“. Die Kavatine des Heinrich („Zum Großadmiral“, 847, Nr. 15) schildert Reue und Scham in einer für den weichlichen eitgeschmack bezeichnenden Weise. Auch in den letzten beiden Werken zahlt Lortzing der Gattung seinen Tribut („Regina oder die Barrikadeure“, 1848, Arioso des Jobst „Nach langem Mißgeschick“, mit Hörnern, Nr. 3; „Rolands Knappen“, 1849, Kavatine des Amarin Teure Eltern, teure Heimat, fahret ewig, ewig wohl“, Nr. 15).

Konnte die Kavatine am meisten von allen deutschen roman-schen Opernnummern ihren Formcharakter im Verlaufe der Ent-icklung bewahren[260]), so zeigen sich doch auch hier schon frühzeitig ereinzelte Konzeptionen von bedeutender Individualgestaltung im ahmen des allgemein gebrauchten Schemas. Sie stammen durchweg on namhaften Komponisten; es ist jedoch aufschlußreich zu beob-chten, daß hier das Prädikat der „Fortschrittlichkeit“ an andere

---

[259]) (Nr. 11). „Laß mir die Träne nur!
Du konntest mir die Liebe ja nicht lassen
Und meinem Himmel nicht die Seligkeit;
So laß mich denn verstummen und verblassen,
Und diese Träne sei dem Schmerz geweiht —
Laß mir die Träne nur!

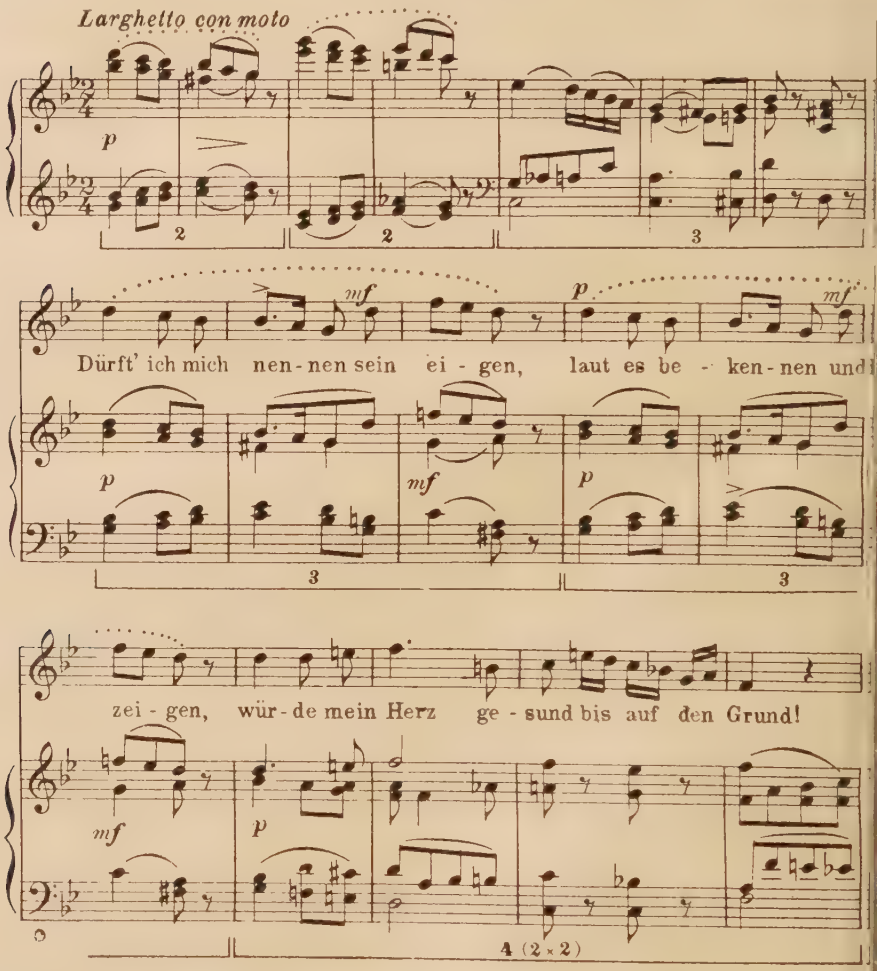
O laß mich sterben nur!
Du ließest mich an deiner Brust nicht leben
Und gibts für mich ein Dasein außer Dir?
Es gibt kein Drittes zwischen Tod und Leben,
Und nur im Tod entsagen kann ich Dir!
O laß mich sterben nur!

O laß die Hoffnung mir,
Daß wir im ew'gen Licht uns wiederfinden,
Wo ich Dich presse an die treue Brust.
Laß mich Dich seh'n, Dich sehen und Dich wiederfinden,
Dich wiederseh'n in namenloser Lust —
O laß die Hoffnung mir!“

t vom Komponisten. Die Nummer ist durchkomponiert; die letzte Textstrophe erfährt durch moto und stringendo eine musikalische Steigerung.

[260]) Auszunehmen ist hierbei die Opernpolacca, die als Tanzform von vornherein an die Fest-ung bestimmter metrischer und formaler Prinzipien gebunden war.

Namen geknüpft ist, als in den anderen Gattungen der Oper. — Größt Freiheit begegnet schon 1813 in Spohr's „Faust": Röschens Kavatin Nr. 11 ist durch die später bei Weber und Marschner so auffällig Individualmetrik vor allen anderen Beispielen ausgezeichnet. Durch das ungewohnte Abwechseln von 3- und 4-,an den Periodenschlüsse sogar 5-Taktgruppen wird die echt romantische Stimmung leidenschaft licher Sehnsucht[261]) musikalisch zum Ausdruck gebracht[262]):



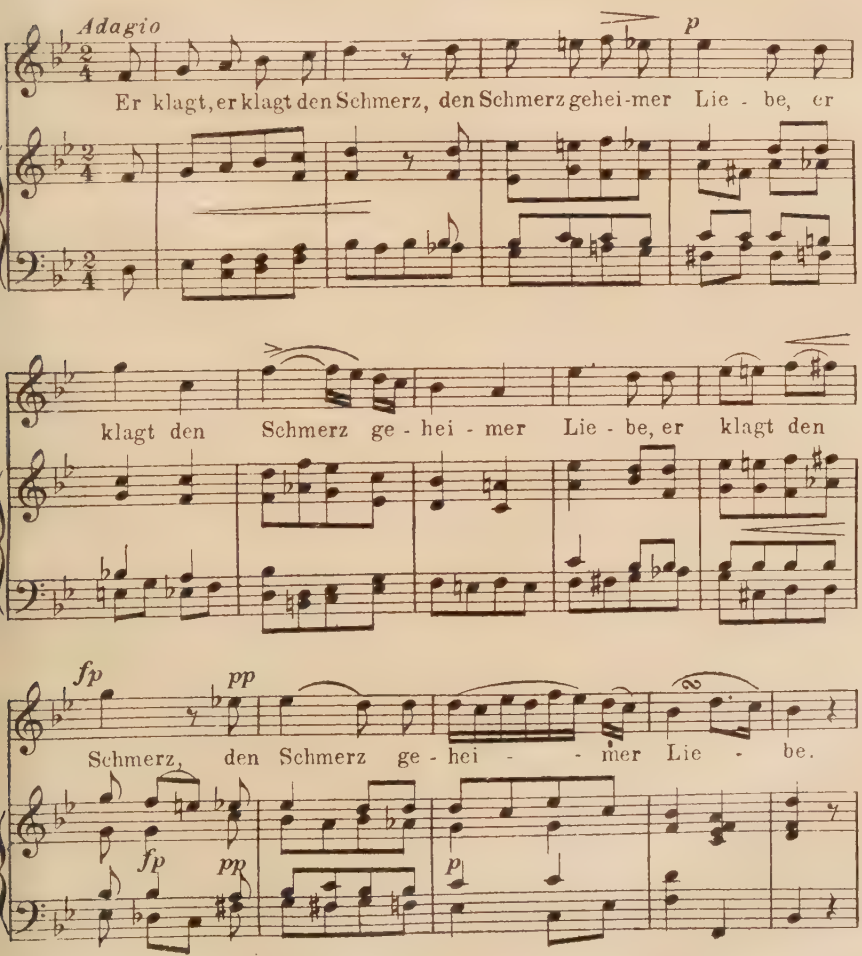
In „Die Kreuzfahrer" wiederum erscheint (32 Jahre später!) ein Kavatinenmelodie durchaus normaler Periodisierung im Allegr

[261]) „Wie hat ihr Anblick doch von neuem die Sehnsucht nach dem teuren Freund geweck Wie soll dies arme kranke Herz die Trennung länger noch ertragen?" (Text des einleitend Rezitativs).

[262]) Man beachte den Unterschied zwischen 2- und 3-Taktfassung des Kopfmotivs in Vorsp und Strophe sowie die die Wirkung unterstützende harmonische Führung (Querstand im 2. Takt d Strophe)!

oderato der Emma, Nr. 7 („Einsam, losgerissen von der Heimat"); ermals ein Kennzeichen des Stilgeschiebes und der musikalischen xperimentierlust des Zeitalters!

Eine von Spohr (in Anlehnung an Mozart) ausgebildete typische ecknik zeigt sich wirksam in dem schönen Adagio des „Fortunat" 829; in Introduktion Nr. 1), als dessen Komponist S c h n y d e r v o n ' a r t e n s e e eine Talentprobe gegeben hat, die der Aufzählung unter en Kavatinen unserer großen Meister wert ist. Es handelt sich um e Anwendung der chromatisch gleitenden Mittelstimmen, die als eine orstufe der Wagner'schen chromatischen Alterationstechnik in Tristan" von geschichtlicher Bedeutung sind. In der vorliegenden ummer wird mit ihrer Hilfe eine ähnliche Expressivstimmung erzielt. ie, mit anderen Mitteln der romantischen Tonsprache, im voran- egangenen Beispiel.



Der Höhepunkt der Gattung, Agathens Kavatine „Und ob di Wolke sie verhülle" aus Weber's „Freischütz" (1821; Nr. 12, Adagi As-Dur 3/4) zeigt keinerlei Abweichung von der Regel, wenn man vo der im Entstehungsjahre noch verblüffend neuen harmonischen Wen dung aus der Tonika unmittelbar in die Oberterzparallele absieht[263] Die hochromantische Wirkung der Nummer ist in erster Linie auf d edle Einfachheit der melodischen Gestaltung zurückzuführen; Volks tümlichkeit und künstlerische Vollendung sind zu restloser Deckun gebracht. Die schlichte dreiteilige Anlage, die schwebende Synkopen begleitung des Hauptteils, die solistisch aufgelockerte Instrumentierun vornehmlich in den kurzen Ritornellen sind schlechthin vorbildlich Mit ihrem Textinhalt („Für mich wird auch der Vater sorgen ...") steht die Nummer der Preghiera nahe (Gebets-Kavatine). — Der Tric zur Neugestaltung im Dienste subjektiven Ausdrucks gibt dagegen i „Euryanthe" (zwei Jahre später) dem Largo „Hier dicht am Quel wo Weiden steh'n" das Gepräge (Nr. 15, Szene und Kavatine d Euryanthe). Neue innermusikalische Spanungen beherrschen sei Wirkung; der melodischen Linie ist jede Norm fremd; die metrisch Verhakung von Singstimme und Orchester (Takt 8) zeigt äußerlic das Hervorbrechen neuer Tendenzen an[264]). 1826 begegnet in „Oberon wieder eine musikalisch gerundete Kavatine (Nr. 18: „Traure, me Herz, um verschwundenes Glück"); ihre freie dreiteilige Liedanlage m tonartlich kontrastierendem Mittelteil entspricht der Rückkehr d Werkes zur Singspielform mit gesprochenem Dialog.

Wagner ist als Kavatinenkomponist auffällig stark tradition gebunden. Die Kavatine der Ada in „Die Feen" (1833) ist italienisc beeinflußt und zeigt den Zwanzigjährigen in der Koloratur von d Rossinischule abhängig; die Instrumentierung mit Holzbläsern u Streichern und die Strophenanlage der dreiteiligen Liedform sind kon ventionell. Auch in der Kavatine des Erik im „Fliegenden Holländer (1843, Nr. 8b) sucht man vergeblich die zukunftweisende Kühnheit d Konzeption des Steuermannsliedes, der Holländerarie und der Sent ballade. Neben ihnen wirkt sie als Ausdrucksbestandteil einer al sterbenden Epoche; tatsächlich hat Wagner weitere Kavatinen nic mehr geschrieben. Die ausgesprochen begleitende Funktion d Orchesters, das Oboensolo (piano espressivo) zu Beginn erinnern an d alte Musikoper; die Schlußwendung mit der Reprise des Hauptgedanke im Orchester und der Koloraturkantilene ist rein italienischen U sprungs und wird von Nicolais Beschreibung ihrer Vorbilder völlig g deckt. Die mehr rezitativische Behandlung des Mittelteils („Gedenkst d wie auf steilem Felsenriffe ...") ist eine Eigentümlichkeit der Gattur die z. B. in der französischen Oper in der As-Dur-Kavatine des Far in Gounod's „Margarethe" (1859) wiederkehrt. — Muß uns diese Numm im Rahmen des sonst so fortschrittlichen Werkes als fremdartig u

[263]) Modulation As : C bei der Stelle „Das Auge, ewig rein und klar". H. v. Waltershau hat zuerst auf die Neuartigkeit der Uebersprungung der tonal vermittelnden Parallelstufe f - m hingewiesen. („Der Freischütz", München 1920, S. 105).

[264]) Schon die 4/4-Vorzeichnung deckt sich schlecht mit dem Wesen der eigentlich im 2/4-T stehenden Melodie. Die Gestaltung der Nummer entspricht dem an anderer Stelle zu erörtern Euryanthenstil.

nselbständig erscheinen, so fanden doch die Zeitgenossen gerade an r einen Halt gegenüber den verwirrenden Eindrücken der übrigen, er gewohnten musikalischen Form entsagenden Teile der Oper[265]).

*

„Preghiera, ein komponiertes Gebet; in der modernen Oper, mit Cornett á pistons, Violinen mit Sordinen etc. sehr begehrter Modeartikel."
(Koch-Dommer, Musikalisches Lexikon, Heidelberg, 1865.)

Gebet und Gebetschor gehören zu den ältesten Bestandteilen der per; Altar- und Opferszenen, Dank- und Gebetsarien an die Götter nd zunächst bis hin zu Gluck überall im musikalischen Drama zu nden.

Mit dem Uebergang vom antiken Stoffkreis zum mittelalterlichen, ationalhistorischen und romantischen stellt sich eine Umbildung eser bewährten Opernbestandteile ein: die christlichen Glaubensvorellungen bestimmen nun fast ausschließlich Art und Inhalt von ebetsnummer und Gebetsszene. Mit der religiösen Welle, die zur Zeit er Freiheitskriege in Anknüpfung an den Pietismus und in Auflehnung gegen die Naturreligion der französischen Revolution und die eligionsverneinung durch die Weltanschauungen des Materialismus nd Positivismus entstand, erwuchs der Romantik und mit ihr der omantischen Oper ein neuer Stoffbezirk. Männer wie Hamann hatten as Augenmerk der Zeit auf die Religion gelenkt; die namhaftesten heologen von Herder bis zu Schleiermacher waren der romantischen dee teils als Jünger verpflichtet, teils selbst deren Bannerträger in Wort und Schrift. Umgekehrt wandten sich viele romantische Schriftsteller, meist selbst theologisch gebildet, religiösen Fragen zu und gaben ahrem Glauben und inniger Frömmigkeit in ihren Werken Ausdruck. Novalis: „Hymnen an die Nacht"; Hölderlin: „Gedichte"; Hegel: „Vorlesungen über die Religionsphilosophie"; Fichte: „Anweisung zum eligen Leben"; Schelling: „Philosophie und Religion", 1804, u. a. m.) - Das deutsche Theater erhielt wesentliche Antriebe von der romanisch-christlichen Weltanschauung und ihrer spezifischen Ethik. Ein enner und Freund von Schauspiel und Oper wie F. C. Paldamus t der Ansicht, es sei „der Begriff des Schönen und des Sittlichen cht bloß im philosophischen Sinne zu fassen, sondern in seiner Beehung zum Christlichen zu erhalten und nur als eine Konsequenz esselben anzusehen. In dieser Weise bezeichnet sich das Theater s eine auf christlich-sittlichem Grunde ruhende, in diesem Sinne irken sollende Kunstanstalt" [266]).

*

[265]) Nach ehrlichem, doch erfolglosem Bemühen um eine Würdigung der Oper kommt der richt der Allg. musikal. Ztg. über die Berliner Erstaufführung (1844, Jgg. 46, S. 187) zu dem reienden Schluß: „Erik's Cavatine ist ein sehr angenehmes Musikstück."

[266]) Paldamus, „Das deutsche Theater der Gegenwart", Mainz 1857, I, 39. Vgl. auch Teil II, schnitt 2: „Das Theater und das Christentum."

In der außerdeutschen Oper war die Preghiera nicht wenige beliebt als bei uns (man beachte den in Deutschland gebräuchliche italienischen Gattungsnamen). Wohl die berühmteste italienisch Preghiera ist das von Moses und dem Volk angestimmte Gebet vor der Zug durch das Rote Meer in Rossinis „Mosè in Egitto" (Neape 1818); bis zur Gegenwart läuft die Preghiera in der italienische Oper in beständiger Reihe fort (Verdi, Gebetsszene in „Aida"; Puccin Gebet der „Tosca" usw.). In Frankreich bemächtigte sich die erregt Effektsucht der Revolutionszeit des Operngebets als außergewöhnliche Stimmungsmittels. Bei Boieldieu, Méhul („Joseph in Aegypten 2. Akt, Morgengebet in Doppelchören), Auber („Stumme von Por tici", 3. Akt, „Fra Diavolo", Gebet der Zerline) und ihren Zeitgenosse gehört die Prière „schon halb zu den Requisiten" [267]). Meyerbee brachte im „Propheten", was ihm speziell Schumann mit Recht ver argte, das Hohelied des evangelischen Glaubens, Luthers Choral „Ei feste Burg" auf die Bühne und stellte gerne einmal das Gebet unmitte bar neben das Trinklied („Robert der Teufel").

In der deutschen romantischen Oper erscheint das Gebet in d typisch weichlichen, ja weinerlichen Stimmung, die dem Zeitgeschma entsprach; wie im romantischen Schauspiel und in der romantische Dichtung finden wir nicht das gläubige Gottvertrauen des unsentimen talen Tatmenschen wie bei Schiller oder Beethoven, sondern ein kind lich-scheues Fliehen zur Gottheit vor den Nöten des Alltagslebens. S schildert der Romantiker mit Vorliebe seine Mädchengestalten i Gebet; eines der Vorbilder dieser Richtung ist Goethes Gretchen („Ac neige, Du Schmerzensreiche").

Die gebräuchlichste Art der dramaturgischen Einführung d Gebets ist ersichtlich an dem Operntext „Bertha" von J. D. Anto (AMZ. XI, 1838, 585). In der ersten Szene hatte hier der Kaiser de Grafen, Berthas Geliebten, deren Hand versagt; in der zweiten find man Bertha auf ihrem Zimmer, zu Gott um Hilfe flehend für ih Liebe, die dem väterlichen Throne den Tod mit dem Geliebten vorziel — Eine zeitübliche formelhafte Anwendung der Gebetszene ohne tiefe dramatische Fundierung begegnet auch in Kotzebues vielfach kom poniertem Opernbuch „Die Alpenhütte": in der 4. Szene[268]) haben Vat und Bräutigam die Hütte verlassen, einem in den Bergen Verunglückte Hilfe zu bringen; Mutter und Tochter sind alleine zurückgeblieben Der Text lautet an dieser Stelle:

Camilla: „Fort, Clara! Bereite ein warmes Bett. Ich eile in die Küche. Doch zuvor..." (beide knien nieder und falten die Hände):

„Engel Gottes, sei ihr Begleiter!
Wenn unter ihnen der Boden weicht,
Halte mit starker Hand die Leiter,
Die den Abgrund nicht erreicht.

[267]) H. Kretzschmar, „Geschichte der Oper", S. 263.
[268]) Kotzebue, „Opern-Almanach", Leipzig 1815, S. 147.

Ist noch Leben in dem Armen,
Der vergebens um Hilfe schrie,
Oh, so wolle dich erbarmen!
Engel Gottes! Schütze sie!" (Beide ab.)[269])

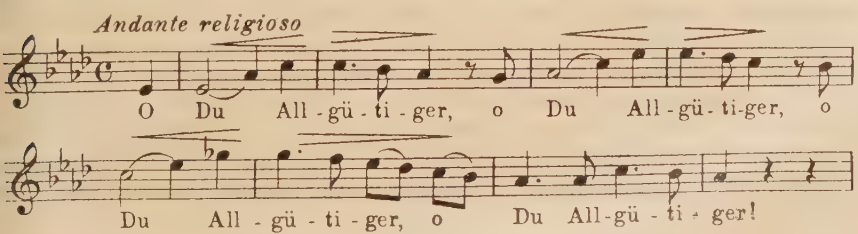
unz anders Körner in seinen „Bergknappen": hier erscheint das ebet gleich in der Introduktion (I, 1), mit schlichten, warm empfun-enen Worten das Zeitempfinden charakterisierend.

Walther, Konrad und die Knappen (auf den Knien):
„Du heiliger Herr, der die Berge gemacht,
Laß unser Mühen gelingen!
Wir wollen Deine verborgene Pracht
Aus der Tiefe zu Tage bringen.
Beschütz' uns auf unsrer gefährlichen Bahn —
Wir haben's zu Deiner Ehre getan."

(Nach beendigtem Gebete einige Augenblicke tiefe Stille, dann:)
Walther: „Und nun zum Tag'werk, treue Berggenossen,
Nun soll die Arbeit frisch und fröhlich munden."

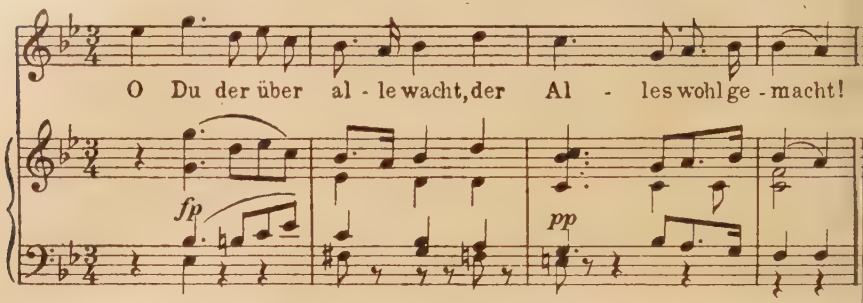
In der musikalischen Gestaltung bedient sich die Preghiera zu-eist der einsätzigen Kavatinenform, die mit dem schlichten Grund-harakter des Liedes bei elegisch ausgezierter Melodie, breitem Tempo nd romantischer Färbung in Tonart, Takt und Instrumentation ihrem halt am besten entgegenkommt; auch hier ist Mozart mit der Arie" des Sarastro „O Isis und Osiris" („Zauberflöte", Nr. 10) Vorbild. eben Kavatine und Arioso kommt gelegentlich der einfache Lied- oder riensatz vor; andererseits geht die Preghiera wie die Kavatine manch-al in größere Formen ein[270]). Häufig wirkt das Operngebet durch en Ausdruck kindlich-rührender Schlichtheit; der Komponist wählt n solchen Stellen meist ganz einfache Ton- und Taktarten (z. B. -Dur, 2/4). Der unerläßliche Holzbläserklang im breiten Tempo allein irkt schon als Stimmungssymbol. Eine durch solche Schlichtheit be-echende Liedpreghiera ist die der Inigis in Mangolds „Tanhäuser"; Lachners „Catharina Cornaro" wirkt ein kurzer Gebetsabschnitt esonders als Kontrast zum großen Opernstil der umliegenden ummern (II, 7).

Ein Gegenstück zu dem oben zitierten Kotzebueschen Text als nikum weinerlicher Unbeholfenheit in der Musik ist das Andante eligioso aus Huths „Genoveva und Golo" (1838):



[269]) In Kreutzers Vertonung ist diese Stelle als schlichte Gebetskavatine komponiert.
[270]) Siehe A. Schäffer, „Emma von Falkenstein", II. 3.

Ungleich wärmere Töne findet Schumann in seiner Oper über de gleichen Stoff (Arie der Genoveva Nr. 11):



Bei Lortzing als dem Komponisten deutscher Volkstümlichke durfte das Gebet nicht fehlen; er stattet das Adagio der Arianna der Jugendoper „Ali Pascha von Janina" (in Nr. 9; „Zum Vater scha ich auf") mit derselben Unschuld der demütigen Gottesliebe aus, w das Arioso der Titelheldin in „Regina", das stimmungsvoll von Soli d Hbl. und des V.cello eingeleitet wird („In brünstigem Gebet fleh' i den Himmel an"). Aehnlich wie er verwendet auch Spohr, d Meister des romantischen Oratoriums, das Operngebet. In „Jessond (1823) gerät er freilich mit der weichlichen Kantilene des 1. Satzes d Arie Nr. 27 („Hohe Götter!") und besonders mit deren Umschlagen eine Polacca („Mit mutigem Verlangen...") hart an den Rand d Geschmacklosen, entschädigt jedoch dafür mit dem tief empfunden Larghetto des Vasquez im „Alchymisten" („Du hast, o Gott, mir nic gegeben"); besonders schön gelungen und an Lortzings ergreifend Herzlichkeit gemahnend ist darin die Fürbitte für die Tochter:

„... und wenn ich ihr entrissen werde,
Und sie verlassen trostlos weint:
Sei Du ihr Vater auf der Erde,
Bis uns Dein Himmel einst vereint."

Als Musterbeispiele wahrhafter romantischer Frömmigke können die Gebetsstücke aus zwei weniger bekannten romantisch Opern gelten: F. Ries schildert in „Die Räuberbraut" (1828) in d Sopranarie der Laura Nr. 4 zunächst in reich modulierendem szenische Rezitativ Zweifel und Furcht vor Schande; nach einem schön Orchesterzwischenspiel folgt als erster Ariensatz ein Gebetslarghet in Ges-Dur, abschließend ein auf den Marschrhythmus komponiert Satz der Todesangst in a-moll[271]). Gleichfalls als Bestandteil ein größeren Nummer erscheint in Netzers „Mara" (1841) am Ende d Duetts Nr. 18 ein Largo espressivo, das mit der charakteristische Preghiera-Tonart Ges-Dur und mit der chromatischen Mittelstimmen führung im kadenzierenden Schlußtakt auf Wagners Gebet der Elis beth vorausweist.

[271]) Man beachte das aus der harmonischen Charakteristik der Einzelsätze entstehende To artenverhältnis Ges : a !

Die Tonart Ges-dur begegnet schon 1806 im Gebete des Almansor („Große Götter, seht mich beten“) in Fr. H. Himmels „Sylphen“, 1838 in Lindpaintners „Die Genueserin“ in der Preghiera der Bianca mit anschließendem Sextett Nr. 13 (Thema in der Ouvertüre!), 1843 in Essers „Thomas Riquiqui“ in der Arie der Amalie Nr. 10 (Adagio-Gebetssatz „Der Du zählst des Waldes Blätter“).

Zuweilen erscheint die Preghiera auch als Ensemblestück (gewöhnlich Terzett oder Quartett), ohne sich jedoch wesentlich vom Gebet für die Solostimme zu unterscheiden, so z. B. in Heinrich Dorns „Abu Kara“ das Terzett Nr. 16 mit dem Text von L. Bechstein:

„Von der Wüste Graus bedroht,
Kraftlos irrend fern vom Pfade;
Sende, Vater, unsrer Not
Einen Boten Deiner Gnade!“

Auch der andächtige Gebetschor gehört zu den beliebtesten Utensilien der deutsch-romantischen Oper[272]).

Durch Webers Opernschaffen zieht sich die Preghiera als unveräußerlicher Ausdrucksbestandteil. In „Peter Schmoll“ (1801) beginnt das Duett Nr. 19 mit einem innigen Gebets-Adagio der Minette („O großer Gott, ich danke Dir für meines Vaters Leben“). Im „Freischütz“ (1821) ist der Stimmungs- und Wesensgehalt der frommen Schlichtheit überhaupt zu einem Pol der Handlung erhoben. Die Gestalten des Eremiten und Agathens als eines Idealbildes des deutschen

[272]) Gelegentlich kommen ganze Gebetsszenen mit Chor vor; man vergleiche die stilistisch an Gluck orientierte Opferszene Nr. 16 in Kreutzers „Libussa“.

Mädchens treten symbolisch den finsteren Dämonen Samiel und Kaspa entgegen; die romantisch-schaurige Stimmungswelt der Wolfsschluch und Kaspars italienischer Intrigantengesang heben sich wirksam a von dem Schlußchor „Ja! laßt uns zum Himmel die Blicke erheben mit seiner echt deutschen Chorliedformung, von Agathens berühmte Andachtskavatine Nr. 12 und dem Abendlied „Leise, leise, fromm Weise ...“ in ihrer großen Arie Nr. 8. Dieses kostbare, zweistrophig E-Dur-Adagio mit der einleitenden Phrase der Flöten und Klarinette und der auf das Streichquartett (div. c. sord., ohne Baß) beschränkte Begleitung hat den schönsten Preis der musikalischen Romantik er rungen: es ist in den deutschen Hausmusikschatz eingegangen. D für den Sänger Braham in London 1826 nachkomponierte, streicher begleitete Preghiera aus „Oberon“ Nr. 12 („Vater, hör' mich flehn z Dir!“) fällt neben dieser Weise ab.

Bei Marschner hält auch in die Preghiera die musikalisch dramatische Tonsprache ihren Einzug. In „Templer und Jüdin“ (182 wird in der Preghiera der im Kerker schmachtenden Rebekka („Her aus tiefen Jammertönen“; Hbl., Hrnr., Harfe[273]), Str.) der teils in ge bundener Prosa, teils in Versen gehaltene Text frei vorgetragen: jed Note steht wortgezeugt an ihrem Platze — nichts mehr von eine Melodie, die ein für allemal den Sinn der Worte einzufangen und i fester autonom-musikalischer Geschlossenheit wiederzugeben such Deutlich kommt diese Neuausrichtung zur Geltung im zeitweiligen Aus setzen des musikalischen Leitfadens durchgehender Harfenfiguration in der ariosen Deklamation der Singstimme (zu Str.-Trem.) und de freien, vorwärtsdrängenden kanonischen Einsätzen in den Hörnern Geigen und Bässen. Diesem Stilwandel entspricht es auch, daß das i E-Dur beginnende Stück bis zum Halbschluß der Subdominantparalle führt, um dort abzubrechen — kein zufälliger „eigentümlich harmo nischer Reiz“, wie Gaartz[274]) meint, sondern die folgerichtige Durch führung eines neuen künstlerischen Gestaltungsprinzips, dem d psychische Strebung des romantischen „Werdens“ zugrunde lieg Wieder ein Stück „progressiver romantischer Universalpoesie“; kein in sich ruhende, monadische Affektdarstellung, sondern ein mono logischer Gesang, dessen aus der Textdeklamation gewonnene Melodi unmittelbare Seelenkündung ist!

Als ohne weiteres hierauf anwendbare ästhetische Rechtfertigung ver gleiche man Louis Köhlers Ausführungen in „Die Melodie der Sprach und ihre Anwendung besonders auf das Lied und die Oper“, Lpzg. 1853, S. 1 „Ein Tongedicht, das auf Worten beruht, erhält von dem zugrundeliegende Gedichte seine Gesetze der Form, sowohl was den Tonraum an sich, wie auch was rhythmische Anordnung, Umfang, Satzgruppierung, Periodenverhält nisse usw. betrifft. Denn die Musik soll eigenster Ausdruck des Gedichte sein, sie ist nicht nur dazu da, ihn dadurch zu erhöhen, daß sie den Gefühls inhalt besonders hervorhebt, verstärkt; keineswegs aber soll die Musik da Gedicht verdrehen, indem sie die Worte den Tönen anpaßt, den Tönen, di

[273]) Die Verwendung der Harfe gerade in der Preghiera ist ungemein beliebt. Das Gebetsduo zwischen Ascanio und Bianca in Lachners „Benvenuto Cellini“ (III) ist von der Harfe allein begleitet.

[274]) Gaartz, a.a.O., S. 50.

abei nach gewissen Regeln der reinen Instrumentalmusik aneinander ge-
rdnet sind. Wenn also z. B. der Inhalt eines Gedichtes heiter beginnt
nd am Ende schreckenvoll ausläuft, so darf die (aus dem Gedichte gewisser-
naßen hervorgehende, nicht erst hineingelegte) Musik immerhin in C-dur
eginnen und in es-moll endigen, sobald dies nur dazu beiträgt, den Aus-
ruck wahr, die Wirkung schön zu machen."

Abgesehen von der gerade durch ihre Schlichtheit bestechenden
Gebetskavatine der Agathe, erlebt die Preghiera (für die Solostimme)
hre letzte Ausdruckssteigerung bei keinem anderen als dem Refor-
nator Wagner. Die Gebetsszenen in seinen Opern sind völlig aus
lem Wesensgehalt und dem dramaturgischen Organismus der Hand-
ung entsprungen und nicht mehr bloß theatertechnisch dankbare und
rprobte Requisiten. Immerhin sind auch sie, genau wie Wagners
)pernlieder, in der äußeren Eingliederung und szenischen Disposition
anz ersichtlich nach der zeitgenössischen Preghiera geformt; auch
nanche kompositionstechnischen Mittel sind mit Glück übernommen.
— Das Gebet des Rienzi (V, 1; Lento B 4/4; Thema leitmotivisch in der
)uvertüre!), der Höhepunkt der Partie des Titelhelden, zeigt diesen
n einer Halle des Kapitols allein vor einem Hausaltar knieend. Die
ang ausgesponnene Orchestereinleitung (vor dem Aufgehen des Vor-
ngs) und das Nachspiel verwenden gattungsgemäß Harfe, Hbl. und
lie Kantilene eines Solocellos, darüber hinaus aber in Einzelakzenten
len ganzen Orchesterapparat der großen Oper mit Trompete, Pos.,
erpent, Pkn. und Horn. In der Vertonung seines (eigenen) Textes ist
Wagner offensichtlich noch mit sich uneinig: der formalmusikalische
Gesichtspunkt ist aufgegeben, die Wortversmelodie aber noch nicht
gewonnen.

An Marschners Beispiel (s. o.) erinnert die Deklamation des Mittel-
eils „O Gott, vernichte nicht das Werk"; piu animato) zum Tremolo des
Streichorchesters. Die reichen Modulationen (nach D, C, E, F, Des, Ges) und
lie Trugschlußbildungen (Des: C) entsprechen der von anderen vorbereiteten
nd von Wagner später zur letzten Logik entfalteten Expressivharmonik; die
gewaltige Schlußkantilene mit dem Nonensprung ist eine Leistungsprobe für
eden Tenor, bei gutem Vortrag aber ein im besten Sinne effektvoller
Schluß, der den Sinn der Textworte („... tief inbrünstig Fleh'n") nach-
drücklich hervorhebt. — Weit über den Bereich des Meyerbeer'schen Vor-
bildes erhebt sich der wunderbar romantische Orchesterausklang dieser
Szene („Rienzi neigt sein Haupt wie zur feierlichsten Andacht und beugt es
llmählich tief zur Erde"), doch zahlt Wagner auch der Richtung der großen
)per seinen Tribut mit den mehr theatralisch-religiösen Elementen des
Mönchschores „Misereat Dominum" (Finale II, hinter der Szene) und dem
)uvertüre und Oper leitthematisch durchziehenden Kampfruf „Santo Spirito
Cavaliere".

Nur drei Jahre später ist im „Tannhäuser" die Wort-Ton-
)eklamation bereits sehr weit gesteigert: Elisabeth Gebet Nr. 11 (Lento
Ges-Dur 4/4) „Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!" kennt die Kan-
ilene nur noch in einer einzigen eindringlichen Wendung, die als
inzige „Melodie"-Stelle in dem deklamatorischen Ablauf wiederkehrt;
liese Wendung („Laß mich in Staub vor Dir vergehen!") wird im
)rchester von der Baßklarinette (!) übernommen und in freiem Kontra-
unktieren zur sprachmelodischen Gesangspartie weitergeführt.

Beachtenswert ist, daß Wagner hier (im Gegensatz etwa zu Schubert oder Weber) in der Taktbewegung im Großen durchaus Uebereinstimmung mit der Versbewegung erzielt; fast jedem viertaktigen Vers ist auch eine viertaktige Melodiegruppe zugeordnet. Freilich hat diese Melodie mit der absoluten Musik nichts mehr gemein; eine Achttaktgruppe ist keine „Periode" als rein musikalische Urzelle mehr, sondern eine dichterisch-musikalische (Klein-)Periode als Urzelle der worttondramatischen Gliederung (vgl. die Versmelodiegruppe „Daß ich mit demutvollem Grüßen als würd'ge Magd Dir nahen kann!").

Den Ausklang der Szene und den schmerzlichen Gefühlsgehalt der Begegnung Elisabeths mit Wolfram gestaltet der Symphoniker Wagner allein, unter Verzicht auf das Wort; leitthematisch bedeutungsvoll erscheint in den V.celli das Motiv der treuen Liebe Wolframs („Dir, hohe Liebe...", s. Finale II, Sängerkrieg), bis mit seinem Präludieren auf der Harfe und den charakteristischen Hbl.-Akkorden der folgenden Abendsternromanze das Ges-dur des Gebets zum g-moll der Romanze hinübermoduliert.

Hier wie im „Freischütz" wird das Gebet zum Sinnbild der verklärenden Gottesmacht im Kampf des guten und des bösen Prinzips in der Gesamthandlung der Oper. Daß Wagner auch das Gebet des Königs Heinrich in „Lohengrin" vor dem Gottesgericht (I, 3) in ähnlichem Sinne verstanden wissen wollte, geht aus der leitmotivischen Verwendung des Gralsmotivs eindeutig hervor. Posaunen und Trompeten werden zum Klangsymbol königlicher Gerichtsherrlichkeit; der Nachgesang der übrigen Solisten (a cappella) und des gesamten Ensembles vervollständigt andererseits noch den Eindruck eines auch tonartlich (Es-Dur) geschlossenen Musikstückes innerhalb des Dramas.

Die Ausweitung des der Preghiera zugrundeliegenden religiös-ethischen Gedanken- und Gefühlsgehaltes zum sinngebenden Element einer Gesamtbühnenhandlung, wie sie Wagner im „Lohengrin" und noch großartiger später im „Parsifal" gelungen ist, ist ein einmaliger Zug seines Genies, mit dem er den Theatereffekt ähnlicher Ansätze in der französischen großen Oper („Hugenotten", „Prophet") mit seinen Schau- und Zerrbildern eines blinden religiösen Fanatismus durch die sittliche Fundierung seiner Handlung weit in den Schatten stellt.

4. Die Opernpolacca.

Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?
Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,
Hüpft der gelehrige Fuß auf des Takts melodischer Woge;
Säuselndes Saitengetön bebt den ätherischen Leib.
(Schiller, „Der Tanz".)

Zu den beliebtesten Nummernrequisiten der Oper unserer Epoche zählt die Polonaise. Als Nationaltanz in Polen eifrig gepflegt, hat sie in den berühmten Vertonungen des Fürsten Michael Cleophas

ginski, des Opernkomponisten Kurpinski, Moniuszkos
nd Chopins ihre klassische Ausprägung erfahren. Ihr eigentlicher
harakter ist der des Stattlichen, Glänzenden, Männlichen[275]); sie steht
n ¾-Takt in gemäßigtem Tempo (Andante, Allegro moderato). Der
emessenen Würde ihres alten Schreittanzcharakters (etwa in der Art
er früheren Pavane) entspricht der für sie typische akzentuierende
insatz auf der schweren Taktzeit und der melodische Phrasenschluß
uf dem 3. Viertel (männliche Endung) oder auf dem 2. und 3. Viertel
veiblich). Ihr charakteristischer Begleitrhythmus ähnelt dem des
panischen Bolero und der Seguidilla[276]); vor ihrer lebhafteren
ewegung zeichnet sich freilich die echte Polonaise durch feierliche
reite aus[277]).

Repräsentativ in ihrer Urform und musikalisch sehr ergiebig hat
ese Tanzform einen Siegeszug durch die Welt angetreten, der noch
or dem der französischen Romanze und der italienischen Kavatine
nsetzt — „aus der Zahl der Nationaltänze hat die musikalische Kunst
orzüglich die Polonaise zu einer selbständigen Gültigkeit erhoben“ [278]).
eugnisse ihrer wachsenden Beliebtheit in Deutschland sind ihr Auf-
uchen in der Instrumentalmusik bei Telemann und J. S. Bach,
peröntes' „Singende Muse an der Pleiße“ (Leipzig 1736—1745),
wie Johann Philipp Kirnbergers 1757 in Berlin erschienenes
eft „Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuetten-Componist“ [279]).
elbst Philipp Emanuel Bach verschmähte es nicht, Höltys
'otengräberlied“ im Polonaisenrhythmus zu vertonen („Neue Lieder-
elodien“, Lübeck 1789)[280]). — Auch in der Bühnenmusik finden wir
e Gattung bereits im 18. Jahrhundert fleißig gepflegt. So schrieb der
uttgarter Opernkomponist Florian Deller vor 1770 ein „polnisches
ilett“, in dem zwei Tänze die ausdrückliche Bezeichnung „Polonese“
agen[281]). Hiller wählte in seinem Singspiel „Die Jagd“ (1771) zur
ustrierung des Auftritts des Königs (2. Akt) das „alla polacca“ als
ne musikalische Bewegung, die, entsprechend dem Ansehen der
ndelnden Person, „einen gewissen ernsthaften und anständigen
ng hat“ [282]). Schenks „Dorfbarbier“ (Wien, 1796) bringt in
schens 2. Arie (alla polacca, A) „förmlich eine Vorausnahme der
Dur-Ariette Aennchens im Freischütz“ [283]). In Italien verwendet vor
r Jahrhundertwende Simon Mayr die Polacca im Finale seiner

---

[275]) Die Mazurka gilt als „die weibliche Ergänzung der heroischen und männlichen Polonaise“.
mes Huneker, „Chopin, der Mensch — der Künstler“, München und Berlin, 1915, S. 218.
[276]) Die Seguidilla ist ein mit Gesang und Guitarrenspiel begleiteter schnellbewegter Bolero,
de Tänze sind in der Urform stets von Kastagnetten begleitet.
[277]) Der Ursprung der P. wird auf den feierlichen Vorbeizug des polnischen Adels vor Heinrich,
zog von Anjou (später Heinrich III. von Frankreich) bei seiner Krönung zum polnischen König
Krakau am 15. Februar 1574 zurückgeführt. Vgl. Grove, Dictionnary; H. Leichtentritt, Frédéric
pin, Berlin 1905, S. 110.
[278]) F. Hand, Aesthetik der Tonkunst, II, 350.
[279]) Dieses Heft entpuppt sich als eine Anweisung, die genannten Tänze im Gesellschaftsspiel
h Würfeln und Zahlentabellen aus gegebenen numerierten Taktmustern zusammenzusetzen; die P.
demnach offenbar bereits allgemein beliebt.
[280]) Vgl. H. Kretzschmar, „Geschichte des neuen deutschen Liedes“, Leipzig 1911, S. 259.
[281]) Vgl. H. Abert, „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit“, Stuttgart 1903, S. 586.
[282]) Vgl. Reichardt, „Ueber die deutsche komische Oper“, Hamburg 1774, S. 79.
[283]) Vgl. K. Klob, „Die Oper von Gluck bis Wagner“, Ulm 1913, S. 177.

Opern[284]); 1803 begegnet sie bei Fioravanti („Le cantatrice villane" im Schlußteil der Arie des Carlino „Ein Weib soll mich nicht äffen"

Um die Jahrhundertwende hat sich die Polonaise in allen Musikländern in Oper und Konzert fest eingenistet; speziell die virtuose Instrumentalmusik der Romantik nahm sich ihrer dankbar an (Spohr, Andreas Romberg, Ries, Kalkbrenner, Mayseder, Vieuxtemps, später Wieniawski u. a. m.). Webers und Liszts glänzende Klavierpolonaisen sind bekannt und noch heute gern gespielt, und selbst der 18jährige Wagner huldigte noch dem Zeitgeschmack mit seiner 1831 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Polonaise für Klavier zu vier Händen. Anlaß für die außerpolnische Pflege des Tanzes bot seine pikante Rhythmik; überdies brachte man, in Deutschland sowohl wie in Paris, dem unglücklichen Lande Polen, seinen Freiheitskämpfern, Emigranten und Künstlern seit den „drei Teilungen" (1773—1795) wärmste Sympathie entgegen[285]). Die besondere Eigenart des Tanzes freilich wurde mit der Zeit im Ausland stark verwässert. Die markanten Kadenzformen wurden außer Acht gelassen, Auftaktbildungen führten zur Verschleierung ihres ursprünglichen Wesens. So sagt schon 1814 E. T. A. Hoffmann in seiner Besprechung der Oginskischen Polonaisen[286]), den Deutschen mißlinge häufig ihre Komposition „aus der Nachahmung des Rhythmus, ohne das Auffassen der tieferen Bedeutung, ist jenes Zwittergeschlecht entstanden, das nur noch vor weniger Zeit unter dem Namen alla polacca unter uns so überhand nahm"; der gegenwärtig gewöhnlich darin getriebene „neckende Spaß" widerspreche dem Charakter der Gattung. 1850 vollends schreibt Liszt: „Der ursprüngliche Charakter dieses spezifisch polnischen Tanzes ist heutzutage schwer genug zu erraten, so völlig entartete er nach dem Zeugnis derer, die ihn noch zu Anfang dieses Jahrhunderts aufführen sahen" [287]). Besonders in der deutschen Musik, deren Stärke stets auf anderem Gebiet als dem der Rhythmik lag, und gar in dem weichlichen Musikempfinden mancher Romantiker mußte die Polonaise entstellt werden; sie büßte ihre typischen Merkmale ein und wurde mit dem spanischen Bolero indentifiziert und vermischt.

*

Erhob Weber mit seiner Begabung für die Eigenart fremdländischer Rhythmen (siehe „Abu Hassan", „Oberon"!) in der E-Dur Polonaise („Polacca brillante", op. 72) die verblaßte Gattung „zu Dithyrambe, in der sich all ihre verschwundene Herrlichkeit wieder fand und zu blendender Entfaltung kam" [288]), so bieten die zahlreichen Polonaisen der romantischen Oper fast durchweg das Bild jenes „Zwittergeschlechts", über das wir Hoffmann klagen hörten, der ja bei seinem Aufenthalt in Polen lange genug echte Polonaisen gehört haben mochte.

[284]) Vgl. L. Schiedermair, „Simon Mayr", Leipzig 1907, I, 131 und 170.
[286]) In diesen Zusammenhang gehört u. a. das erfolgreiche Liederspiel des jungen Lortzing „Der Pole und sein Kind".
[286]) AMZ, XVI, 792.
[287]) Franz Liszt, Gesammelte Schriften, I, S. 23 („Chopin").
[288]) Liszt a.a.O., S. 36.

Zwei Stimmungsbezirke sind es im besonderen, die in der Opern-
olacca textlichen Ausdruck finden: kraftvolle Männlichkeit und
raufgängertum auf der einen, Lebensfreude und Liebeständelei auf
er anderen Seite[289]). Unschwer ist in ihnen der heroische Charakter
er ursprünglichen Polonaise und der heiter beschwingte Inhalt des
olero zu erkennen, — die musikalischen Merkmale aber sind völlig
niformiert[290]).

Typisch für die erste Art ist das Lied des im Gefängnis seiner
efreiung entgegensehenden Casanova in Lortzings Oper gleichen
amens (1841, Nr. 9) — entsprechend der Gesamtcharakterisierung des
elden ein sehr nobles, kraftvoll männliches Musikstück, das allein
hon durch die Tempovorschrift „Sehr mäßig und mit Würde" das
'esen der echten Polacca voll erfaßt zeigt. („Frei sein ist erst wahres
eben, klar wie Liebchens Feueraug', klar wie Liebchens Feueraug'!")
ie drei Strophen (in D, G, B) münden sämtlich in den schwungvollen
efrain „Freiheit! Freiheit! meiner Seele mächtig, heilig Element!"
us, dessen erste beiden Takte sich als Leitthema durch die ganze Oper
ehen.

Aehnlich heroischen Charakter atmen die Polonaisen-Arie mit
hor Nr. 12 des Gometz „Kühn will ich der Kraft vertrauen", in
reutzers „Nachtlager", der Hauptsatz der Arie Nr. 12 des Tristan
Accunha in Spohrs „Jessonda" und das Duettino „Dir vertrau ich's:
ommer Glaube führte mich zum heil'gen Streit!" im 1. Akt der
ohr'schen „Kreuzfahrer".

Zahlenmäßig weitaus stärker vertreten ist der (Bolero-) Typus
er heiter gestimmten, lebensprühenden tändelnden Opernpolacca.
äufig tritt dieser Typ, ähnlich wie in der virtuosen Instrumental-
usik der Romantik, in der Rondoform auf (Polonaisenrondo), wie z. B.
der Arie des Grafen in Lortzings „Wildschütz" (1842). Gleich-
lls ein Polonaisenrondo ist die Arie des Georg im „Waffenschmied"
846), die in ähnlicher Weise heiteren Lebensgenuß verherrlicht („Man
ird ja einmal nur geboren...!"); in beiden Nummern sorgt volle
nstrumentierung für einen lebensvoll heiteren Klang. — Ein „Rondo
la Polacca" für Tenor schrieb Weber 1809 als Einlage in Haydns
per „der Freibrief"; Gustav Mahler hat das Stück als Nr. 2 in seine
earbeitung der „Drei Pintos" aufgenommen[291]).

---

[289]) Die Polonaise erhält „bald eine mehr gravitätische Gestalt und Aehnlichkeit mit dem
rsche, bald gibt sie ein Bild ritterlicher Galanterie, bald aber spricht sich in ihr auch belebteres
fühl, bald Zärtlichkeit und Sehnsucht aus, Ein romantisches Colorit ist ihr
rchaus zuständig". Hand, a.a.O., II, 351.

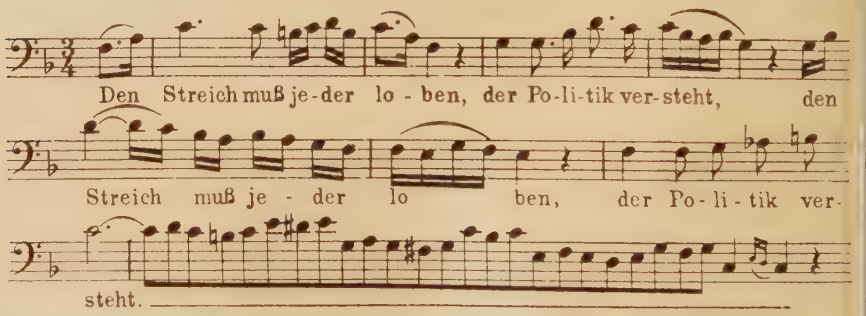
[290]) Derselbe Inhaltsdualismus begegnet in den zahlreichen deutschen Liedpolonaisen der Roman-
. Eine Vereinigung beider Stimmungsbezirke findet sich in Carl Loewes op. 112 a („Des
öckentürmers Töchterlein" von Fr. Rückert, A-Dur), vor allem aber in Schumanns op. 30,
. 3, „Der Hidalgo" (D-Dur, „etwas kokett") mit dem bezeichnenden, schwungvollen Text von
anuel Geibel:

„Es ist so süß, zu scherzen
Mit Liedern und mit Herzen
Und mit dem ernsten Streit!"

[291]) Vgl. auch das (erweiterte) Polonaisenrondo f. Solo u. Chor in Kreutzers „Alimon und
de" Nr. 17, B-Dur.

Heiteren Frohmut schildert Christian Friedrich Girschne in seiner komischen Oper „Der Vetter aus Bremen“ (nach Körner Lustspiel) mit Hilfe der Polacca (Arie Nr. 3):

Joseph Hartmann Stuntz gibt in „Schloß Lowinsky“ (kom. Ope Wien 1826, im Jahre der Ernennung des Komponisten zum bayr. Hof kapellmeister in München) übermütiger Laune durch eine kecke Kolo ratur musikalischen Ausdruck; im gleichen Werk schließt er da



2. Finale Nr. 13 mit einer Polacca, in der das „wechselnde Farben spiel“ eines beglückenden Freudentages gepriesen wird. Der „Flatter sinn“ wird von Peter J. Lindpaintner in seinem Liederspiel „D blinde Gärtner“ (oder „Die blühende Aloe“, Text v. Kotzebue, 1821) einer Baß-Polonaise charakterisiert; der Text einer (zweiten) Polacc in Lortzings „Casanova“ lautet humorvoll-gemütlich: „Man kan es in der Bibel lesen, wie schön es war im Paradies!“ (Lied des Roc Nr. 7).

Wie mit der Rondoform vereinigt sich die Polonaisenbewegung ne mit dem Ausdrucksgehalt der liedförmigen, heiter bewegten Spielé (vgl. K. Kreutzer, „Die Alpenhütte", Ariette Nr. 1 „Ein Kind an tterbrust") und des heiteren Arien- und Ensemblesatzes. — Lebensle paart sich mit Liebesgetändel in der wohl bekanntesten Opernacca, der Ariette des Aennchen in Webers „Freischütz" Nr. 7 ommt ein schlanker Bursch gegangen". Zum gleichen, durch lebte Bewegung gekennzeichneten (Bolero-) Typus gehört das „Allettо ma non troppo presto" in der Arie Nr. 2 des Guttenberg in Ferdind Fuchs' gleichnamiger romant. Oper (Wien 1846) „Komm, Gebte!"

Beispiele für den „neckenden Spaß", den der deutsche Romantiker in Polacca treibt, sind ferner die Arie der Barbara Nr. 5 in Marschners n. Oper „Der Holzdieb" (1824): „Bei Widerspruch und Grillen wirkt in als Opiat" (freie dreiteilige Liedform, F-dur), der Gesang des Etienne Lindpaintners „Vampyr" (1829) Nr. 9 „Man kann die Weiber wohl gleichen mit hübschen Blumen aller Art" (Tempo di Polacca, D-dur), die e Nr. 10 der Caroline in Lortzings „Die beiden Schützen" (Tempo di acca A-dur): „Das Aug' ist Spiegel schöner Seelen" und die des Manfred 3 B-dur in A. Neithardts „Julietta".

In manchen Werken wird der fremdländische Rhythmus von onaise oder Bolero vom Komponisten bewußt als stilbildendes ment im Dienste des Lokalkolorits eingeführt. In Spohr's chymisten" (1830) erscheint die Bolerobewegung beim Solo des idenführers (Zigeunerchor Nr. 1), im Ständchen des Ramiro Nr. 6, „von den Zigeunern begleitet" wird, und im Zigeuner-Fandango 19; mit der gleichen Berechtigung zieht sie sich in Netzers ara" (Wien 1841) durch das ganze, unter spanischen Zigeunern elende Stück (Nr. 3, Nationaltanz, „Bolero" mit Gesang [Seguidilla], ett Nr. 6, Nr. 7 — eine Art Verschwörermusik —, Nr. 17, Frauenr usw.). Die Seguidilla verwendet Weber im Duett Nr. 4 zwischen ston und Ines in „Die drei Pintos" [292]).

Vereinzelt trifft man den Polonaisenrhythmus zur Darstellung gesprochen romantischer Züge: einer elegischen Romanze hat ihn ohr in „Zemire und Azor" (1819) zugrunde gelegt („Unter Palmen lief ich ein..."), während Hiller in „Der Traum in der Christht" (1845) mitternächtiges Grauen in einer cis-moll-Polonaise (Duett 11) veranschaulicht („Schlag zwölf beim alten Hofgemäuer, dort die große Linde steht").

Wie in die Arie und die übrigen Sologesangsformen der Oper gen Polonaise und Bolero auch ins Ensemble ein; Textbereich und sik bleiben dabei unverändert.

Man vergleiche: Joseph Dessauer, „Der Besuch in St. Cyr", 1838, tt Nr. 14; K. Kreutzer, „Nachtlager", Duett Nr. 2 „Liebes Mädchen, das Weinen" und Ensemble Nr. 8 („Zeigt dem Gast, daß er will-

[292]) Im Stimmungskolorit der Zigeunerromantik verwendet auch der junge Verdi im „Trouer" den Bolero (C-Dur-Stretta des Manrico „Lodern zum Himmel", III/18). — Kücken chnet im „Prätendenten" in der Arie des Levraut Nr. 17 das Wesen der Spanierin durch den . Vgl. auch Bizet, „Carmen", Seguidilla Nr. 10.

kommen"), „Der Taucher", Duett Nr. 3, „Ist dem Herzen immer Frieden P. J. Lindpaintner, „Sulmona", Duett Nr. 12 „Die schönsten Wor gibt der Mann, gerät er in die Falle"; J. Netzer, „Mara", Duett Nr. „Seit ich Dich zuerst gesehen"; A. Schäffer, „Emma von Falkenstein zwei aufeinanderfolgende Polonaisenduette (I $^{6}/_{7}$); J. W. Kalliwod „Prinzessin Christine" (nicht aufgeführt), Duett F-dur „Leicht entschwand uns're Tage"; J. M. Wolfram, „Schloß Candra", Nr. 3. In Pixi „Bibiana" wird im Finale II der Empfang des Räubers Kust mit eine ganzen mehrstimmigen Vokalsatz durch die Polacca bestritten.

Die Gesangspolonaise verlangt vom Sänger, wohl unter dem Ei fluß der zahlreichen virtuosen Konzertbearbeitungen der Gattung, ei erhebliche Geläufigkeit und Kehlfertigkeit; wie sehr sie als selbständi „Bravournummer", losgelöst aus dem eigentlich dramatischen Z sammenhang, gewertet zu werden pflegte, ersehen wir daraus, daß d Altistin Tibaldi — wie Bitter[293]) berichtet — zu ihrer Zeit in Boie dieus „Umgeworfenen Wagen" als „Glanzpunkt des Abends" ei Polonaise von Keller[294]) (mit dem Refrain „Und doch, o Mädch lieb' ich Dich!") einlegte. Spohr komponierte im Auftrage d Prinzen Friedrich von Gotha, der über eine schöne Tenorstimme ve fügte, im Winter 1810/11 eine (nicht gedruckte) italienische (Konzer Arie alla Polacca mit obligater Violine zur Aufführung in den H konzerten[295]).

Gerade Spohr hatte eine außerordentlich starke Vorliebe f das pikante Kolorit der Polonaise. In seinen Opern findet sie si außer an den bereits genannten schon in „Alruna" (2. A.)[296]) sowie „Jessonda" (in der Moderato-Einleitung im Rahmen einer Trauermu für den verstorbenen Rajah, im Einleitungschor der Soldaten im zwei Aufzug und in Nr. 16: „Rezitativ und Rondo alla Polacca"). Besond bekannt wurde das „Tempo di Polacca" in der Ballmusik des Finale aus Spohr's „Faust", das in Hannover z. B. noch Jahrzehnte nach d dortigen Erstaufführung (1826) auf öffentlichen Bällen gespi wurde[297, 298]).

Für Ballett-Einlagen eigneten sich Polonaise und Bolero nati lich in hervorragendem Maße. Auch hier vereinigt sich ihr charak ristischer Rhythmus gern mit anderen Formen; so tragen die bei mit „Menuett" bezeichneten Tänze in Lobes „Fürstin von Grena (Zwergentanz, 3. Bild) und in Lortzings „Undine" (Hochzeitst h-moll, letztes Finale) gleichwohl durchaus das Polonaisengepräg

Die Opernpolacca wirft ein kennzeichnendes Streiflicht auf Art der requisitenhaften Nummern- und Formenanwendung bühnenmusikalischen Schaffen der Romantik. In Ballett und A

[293]) Carl Hermann Bitter, Vergessene Opern. Lpzg., Bln. 1885, S. 139.

[294]) Karl Keller, 1784—1855, Flötist und Theaterkapellmeister, schrieb auch Polonaisen für Instrument mit Orchester.

[295]) S. Selbstbiographie I, 132.

[296]) Ein Stück, in dem „die Fee Tio sich bemüht, den Knappen Franz ebenso in die B der Liebe zu schlagen, wie Alruna selbst den Herrn". Vgl. E. Schmitz, ZSIMG. XIII, 293.

[297]) Vgl. Georg Fischer, Musik in Hannover, 2. Aufl., 1903, S. 70.

[298]) In seiner Selbstbiographie schildert Spohr eine 1832 zu einer Familienfeier kompon Kantate wie folgt (II 193): „Ich . . . schrieb eine heitere Polonaise (bei deren Vorspiel ich m Frau und mir sogar Gelegenheit gab, unsere Virtuosität auf unsern Instrumenten zu entwic ließ dieser einen allgemeinen Chor folgen . . ." usf.

ed und Ensemble tritt ihr prägnanter Rhythmus auf, zuweilen als e Bereicherung für Charakteristik und Kolorit, im Fortgang der ndlung jedoch fast stets ein Fremdkörper — besonders auffällig va in einer Gebetsarie (!) wie „Jessonda" Nr. 27 (s. Abschn. reghiera"). Kein Wunder, daß die Polaccenhäufung gerade dieser er für Richard Wagner zum Greuel werden mußte, der sie denn ch rundweg als einen „Fluch alles Deutschen" ablehnte[299]).

5. Die Opernarie.

Erwachsen aus der Weiterbildung liedhaft geschlossener und oser Abschnitte, die schon bei Caccini und den venetianischen ernmeistern aufgetreten waren, stellt die Opernarie den Triumph s gesangssolistischen Elements dar. Als Hauptgebiet der Gesangs-ltur, aber auch der Sängeranmaßung begleitet sie von den venetia-schen und neapolitanischen Meistern über Al. Scarlatti bis hin n Klassizismus des anbrechenden 19. Jahrhunderts die Geschichte s musikalischen Dramas, bald als schönste Blüte des Gesanges ge-iesen, bald als undramatisch von der Musikästhetik abgelehnt, um nließlich im Zeitalter der Romantik einer schweren Krise zu be-gnen.

Ihre Hauptblütezeit als musikalische Gattung hatte die Arie im Jahrhundert in Oper, Kantate und Oratorium erlebt. Die drei-lige Dacapoarie, als Vorbild architektonisch-symmetrisch gliedernder staltungsweise in der opera seria Italiens ausgeprägt[300]), beherrscht weilen schon rein zahlenmäßig die gesamte Oper[301]) und erfährt bei asse, Händel und Bach und deren Zeitgenossen ihre klassische nstlerische Vollendung als ein weithin sichtbares Kennzeichen der terordnung des Dichterwortes unter eine höchstentwickelte Musizier-udigkeit. Die Texte sind denkbar kurz (bei Metastasio etwa ei Strophen zu je vier Zeilen) und, wenigstens in der Oper, in ihrer grifflich-verstandesmäßigen Konzeption unpsychologische Typen-dungen, die dem Gesamtopernideal und darüber hinaus der Welt- d Kunstanschauung ihrer Entstehungszeit entsprechen (Gleichnis-en usw.). Nicht der Text bestimmte die künstlerische Anordnung: r Librettist lieferte sein dichterisches Erzeugnis nach dem gebräuch-hen Umrißschema der Musik. Die endlosen Wortwiederholungen der rockarie sind bekannt, in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Be-utung aber nicht zu unterschätzen: sie gaben Anlaß zur immer neuen mühung um die musikalische Symbolisierung des Gedankenguts

---

[299]) Wagner, Ges. Schriftn., Bd. X.

[300]) Die dreiteilige Anlage taucht, allerdings noch ohne den harmonischen Kontrastcharakter Mittelteils, schon in Monteverdis „Incoronazione di Poppea", 1642 (Anhg. Nr. 4), auf (vgl Goldschmidt, Zur Geschichte der Arien- u. Symphonieformen, MHfMg., 1901, S. 61); bei Al. rlatti, Severo di Luca und ihren Zeitgenossen, also um 1670—80, ist dieser Tonartenkontrast eits ausgeprägt.

[301]) A. B. Marx zählt in Majos „Artaxerxes" 20, in Scarlattis „Griselda" 37, in Händels exander" 31 und in dessen „Richard" 26 Arien! (Gluck und die Oper, 1863, I 66).

der Textvorlage innerhalb der einmal vorliegenden Form und dan zur wertvollen Bereicherung der Ausdrucksfähigkeit der Musik an sic

Die Bedeutung der Dacapoarie im Rahmen der Gesamtstrukt der Oper war die der Entfaltung eines vorwiegend lyrischen Ausdruck gehaltes mit musikalischen Mitteln zum wirkungsvollen Abschluß c im Rezitativ abgewickelten dramatischen Handlung. Formalmu kalisch eigengesetzlich gestaltet, vermochte sie — worauf A b e r t hi weist[302]) — „eine bestimmte Idee zwar ausführlich in ihrem Se aber niemals in ihrem Werden" darzustellen; eine dramatische W kung konnte die Arie eigentlich nie dank ihrer Form, sondern gewisse maßen nur t r o t z derselben durch die Darstellung einer ganz b stimmten Zustandsphase innerhalb einer Gesamtentwicklung erlang

Die Form der Dacapoarie erstreckte zur Zeit ihrer Hochbli ihren Einfluß teilweise bis auf die Gestaltung der Ensemblesätze, (wie der Chor) erst seit Hasse und hauptsächlich wohl unter dem Ei fluß der komischen Oper eine selbständige Neubelebung erfuhren.

Allmählich aber vermochte der fertige Leisten der fortschreit den Geschmackswandlung nicht mehr zu genügen: in J o m m e l l i italienischen Opern um die Mitte des Jahrhunderts erheben sich mano Arien bereits zu individueller Ausdruckskraft vor allem durch Heranziehung deklamatorischer Elemente; Francesco M a j o bri gelegentlich schon Durchbrechungen der Dacapoform, neben denen diese selbst jedoch noch beibehält; das R o n d o taucht in der A bei J. Chr. B a c h vom „Caratacco" (1767) ab, bei L a t i l l a im „Ar gono" (1775), bei P i c c i n i vom „Cesare" (1770) ab auf[303]).

Gefährliche Mitbewerber in der Gunst des Publikums waren großen Arie unterdessen auch in den reichen Formen der opera bu der L o g r o s c i n o, J o m m e l l i, T r a ë t t a, P i c c i n i, P a e s i e l u. s. f. erwachsen. Die opera seria war äußerlich und innerlich aris kratisch, sie war Kunst des Gebildetenstandes, ihre beherrsche Form, die große Arie, ein wohl hochkünstlerisches, aber eben a künstliches Gebilde. Die komische Oper dagegen wendete sich an Volk: ihre Domäne waren die Liedformen, die Kanzonen und Bar rolen, die Rondos in Solo- und Ensemblegesang, die Kettenfinales in der Buffoarie die zweiteilige Kavatine mit ihrem reicheren, gem volleren Text ohne allzuviele Wortwiederholungen, oder 3-, 4- u mehrteilige zusammengesetzte Bildungen. Um so mehr, als die meis Komponisten seria und buffa gleichzeitig pflegten, mußte aus dem Z sammenströmen dieser Elemente ein großer Formenschatz entste der die Vorherrschaft der Dacapoarie endgültig brach. In Deutschl ist diese Stufe der Entwicklung durch Ignaz H o l z b a u e r s „Günt von Schwarzburg" (1776) bezeichnet: „Der Schematismus der daca Arie wird durch mannigfaltige Variationen in Zahl und Charakter Teile verdeckt und verdrängt" [304]).

G l u c k s (1714—1787) Opernreform gelangte mit ihrer Vertief der dramatischen Situationen folgerichtig zur grundsätzlichen Aufg

[302]) H. Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jhdts., AfMw. V, 1923, S. 42.
[303]) H. Abert, W. A. Mozart, 6. Aufl., Lpzg. 1923, I, 246 ff.
[304]) H. Kretzschmar, DTD VIII/IX, Vorrede S. XVI.

es polaren Gegensatzes von „Musik gleich Arie“ und „Drama gleich ecco“. Die dreiteilige Arie tritt zurück neben der Fülle individueller ormen vom Lied bis zum durchkomponierten Gesangsstück von dra- atischem Eigengehalt; mindestens in seinen Reformwerken ist „mit er Einheit der Handlung und der Stimung nicht nur die Einheitlich- eit der Kunstmittel, sondern auch die Mannigfaltigkeit der Kunst- ormen errungen“ [305]). (Immerhin wendet Gluck bedenkenlos in seinen chtreformatorischen Werken die Dacapoarie auch weiterhin an und lbst in seiner „Alceste“ steht inmitten der organischen neuen Szenen- omplexe der Handlung als ein Seria-Element die große, dreiteilige -Dur-Arie „Die Ihr im Hades herrscht“, ganz für sich eine „Szene“ 7] ausfüllend). Von der melodischen Ueppigkeit Hasses und der eapolitaner unterscheidet sich Gluck durch die Sparsamkeit in der erwendung der Koloratur und aller anderen musikalischen Effekte[306]).

In der französischen opera comique hatten etwa zur gleichen Zeit uni, Philidor, Monsigny und Grétry mit ihren Arietten, omanzen, Rondeaux und Vaudevilles, mit Tanzlied und Chanson eine euerliche Belebung des Formenreichtums neben der Dacapoarie (die uch sie noch beibehalten) erzielt. Das deutsche Singspiel vollends arb für die schlichte Liedform; hier wie in der italienischen und anzösischen Oper wurde die große Arie nur noch verwendet, um im unde der hochstehenden Person als unmittelbares Typen- und Per- onalcharakteristikum (Formsymbol) im Gegensatz zum schlichten esang des einfachen Menschen zu wirken[307]). Gerne gebraucht ist hier uch die italienische Kavatine in deutscher Liedprägung unter dem amen „Arie“ [308]).

Mozart, der allen Anregungen zugänglich war, in dessen ebenswerk sich wie in einem Brennpunkt das Gut der drei großen uropäischen Musikländer verdichtete, baute auf diesen Ergebnissen uf. Auch er gebrauchte in den Jugendwerken bis hin zum „Idomeneo“ 781) bereits vorliegende Arienschemata und erwarb sich mit dieser eiwilligen Unterordnung die eigene Selbständigkeit des Schaffens. esonders mit der Anlehnung seiner klassisch gewordenen Opern an as Formengut der Singspielsphäre erweiterte sich dann der Reichtum einer Gestaltungen in einem Maße, das die Angabe einer auch nur urchschnittlichen Formstruktur für ihn ausschließt. Wohl aber finden ir auch bei ihm noch zahlreiche Formen von einzelnen Arien- ätzen, die die vorangegangene Zeit schon ausgebildet hatte; auch e Bedeutung der Arie im Rahmen der Handlung ist vielfach von nderen vorbereitet.

---

[305]) H. Welti, Gluck, Reclam, S. 31.

[306]) Vgl. Walther Vetter, Glucks Entwicklung zum Opernreformator, AfMw. VI, 170.

[307]) Vgl. J. F. Reichardt, Ueber die deutsche komische Oper, Hamburg 1774, S. 7 f.: „Herr ller ... kannte die französischen und italienischen komischen Opern; er nahm da heraus, s ihm gefiel, verwarf, was er unschicklich fand, und machte sich eine Form, die der Natur serer Sprache angemessener ist, mehr aber noch unserer elenden Sänger wegen. Er verwarf langen weitschweifigen Arien; denn er wußte, daß dieses fürs Komische unschicklich ist. Man ht es auch schon an der Sprache; wenn jemand einen witzigen Einfall dehnt, und mit vielen itschweifigen Worten vorträgt, so verliert er seine Spitze (Pointe).“

[308]) Vgl. Umlaufs „Bergknappen“, DTOe. XVIII/1, Bd. 36, Nr. 7, Chor der Bergleute und e des Fritz (Adagio, Es-Dur).

Die gebräuchlichen Ariensätze der „Wut" und „Rache" kehren i „Don Giovanni" (Donna Anna, Donna Elvira), in der „Zauberflöte" (Ar Nr. 14 „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen") und in „Figaros Hoch zeit" (Arie des Grafen Nr. 17) wieder, die elegische Liebesarie mit ihre typischen Kennzeichen der ornamentalen Gesangsfioritur in den Arien d Don Octavio und der Gräfin, die liedthematisch beeinflußten heiter-volk tümlichen Arien bei Zerline, Masetto, Figaro, Marzellina, Papageno, d Buffoarie im Stile parlante bei Basilio und Bartolo, Osmin, Leporel und Monostatos. Zahlenmäßig treten die Arien bei Mozart imm mehr zurück: während im Nummernverzeichnis der „Idomeneo"-Partit die Arien noch den Hauptanteil ausmachen[309]), enthält die „Zaube flöte" (als für die Entwicklung der deutschen romantischen Oper wichti stes Werk) nur noch acht. Die Bezeichnung im strengen Sinne verdien dabei überhaupt nur mehr zwei Nummern, u. zw. die beiden Arien d Königin der Nacht; hiervon ist die erste (Nr. 4 „Zum Leiden bin ich au erkoren") mit ihrer Zweisatzfolge und den aus der Barockzeit bekannt heroischen Dreiklangsmotiven typengerecht, die zweite aber eigentlich n ein einziger Arien satz, der freilich inhaltlich (Rache), tonartlich (d - m Allegro assai, 4/4) und melodisch (Koloraturen, Intervallsprünge, Stacca Triolenketten) ebenfalls älterer Tradition entspricht. Hinter den weiter 6 Arienbezeichnungen der „Zauberflöte" verbergen sich: 2 Kavatin (Nr. 3, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön"; Larghetto, Es-dur, 2/4, Str. Bl.; Nr. 17 „Ach ich fühl's, es ist verschwunden": Andante g-moll, 6/8, S u. Hbl.); 2 liedhaft konzipierte Buffoarien in Strophenfor (Nr. 13, „Alles fühlt der Liebe Freuden", Allegro, 2/4, C-dur, Str. u. Hl mit liedmäßiger Vorwegnahme des Themas als Orchesterritornell; Nr. „Ein Mädchen oder Weibchen", F-Dur, Andante, 2/4, Allegro 6/8; Str., Hrn Fag., Glockenspiel); die beiden „Arien" des Sarastro schließlich verraten Form, Melodik, Takt und Tonart ebenfalls deutlich die Herkunft vom Lie wobei Nr. 10 („O Isis und Osiris") mit seinem Götteranruf und dem Ch der Priester in die Inhaltssphäre der Preghiera gerückt ist, während Nr. („In diesen heil'gen Hallen") sich durch Strophenform, sparsame Begleitu und Instrumentierung völlig als Lied ausweist, das nur in der Melodik v der reicheren Kavatine her beeinflußt ist. Die beiden Arien Nr. 4 und Nr. zeichnen sich durch ihren subjektiv erregten Kontraststil aus, der, wie Ab (Mozart II, 806) bemerkt, in der metrischen Anlage „allen symmetrischen F dungen geflissentlich aus dem Wege geht", (3-, bzw. 5-Taktbildungen 4-hebigen Textzeilen) — eine Stileigentümlichkeit Mozarts, die auch in sei Instrumentalmusik (Menuett der g-moll-Symphonie) an romantischen Affe stellen häufiger erscheint, um später von Schubert, Weber, Marschner u Wagner übernommen zu werden.

Unabhängig von der Oper schrieb Mozart für den Konzertgesang all 41 Arien (vgl. G.-A. Breitkopf & Härtel, Serie VI): sie bilden ein Glied in historischen Kette der Konzertarien, die sich bis weit in die Roman hinein erstreckt. Der zwiespältige Eindruck der Entfaltung von Bravour u Koloratur als an sich im Verlaufe einer Bühnenhandlung undramatisch Elementen fiel ja auf dem Konzertpodium weg und die romantische Vorli für den italienischen Belcanto fand freien Spielraum. Die aus der Zeit Gesangsvirtuosentums stammende Manier, Arien unmittelbar für den Konz gebrauch zu schreiben, und die damit verwandte Sitte, solche aus der O auf das Konzertpodium oder aus einer Oper in die andere zu verpflan

[309]) Auch in dem Mozart bekannten und spez. auf die „Zauberflöte" einwirkenden „Gö von Schwarzburg" nehmen die 14 Arien noch den Vorrang ein neben 4 kurzen Chorsätzen, 1 Ter 1 Duett und 2 Instrumentalsätzen.

nd Arien als „Einlagen“ selbst im Schauspiel und Zwischenakt zu be-
itzen, ist in der Epoche der deutschen Opernromantik durchaus noch nicht
usgestorben: Mozart steuerte Beispiele dazu bei, Schubert schrieb
vei Einlagen zu Herolds Oper „Das Zauberglöckchen“ (Siehe G.-A. XV, 7),
Weber und Spohr fertigten, zum Teil auf Bestellung, Konzertarien an
nd selbst der junge Wagner komponierte noch Einlagen zum „Vampyr“
on Marschner und zu „Mary, Max und Michel“ von Blum.

Anlaß zur Anfertigung solcher Sondernummern mag in vielen Fällen
e Abhängigkeit des Komponisten vom gefeierten Sänger gewesen sein. (Vgl.
e von Weber für den Sänger Braham in London nachkomponierten
ummern zu „Oberon“.) Die ungeheure Beliebtheit des Bravourgesanges
peziell in Italien führte stellenweise dazu, daß man Opern überhaupt nur
ach dem Erfolg der „Favoritarien“ beurteilte. Immerhin dringen auch von
ier zahlreiche Elemente in die romantische Oper ein: die Arienkoloratur
esteht in Deutschland neben neuer Ausdruckshaltung noch zu Wagners
eit. Freilich bewahrte uns der sprödere Klang unserer Sprache, die geringere
immliche Schmiegsamkeit unserer Sänger vor einem Allzuviel; mindestens
lieben die „sonatine di gola“ oder „Gurgelsonaten“, von denen schon
osel verächtlich spricht, in den meisten Fällen konventionell. Die fort-
chreitende Entwicklung knüpfte sich an andere Dinge.

Ein ähnliches Typengemisch wie in der „Zauberflöte“ zeigt sich
uch in Beethovens „Fidelio“, hier wie dort das in der Folgezeit
o fruchtbar gewordene Zusammenwirken von Singspiel- und seria-
lementen bezeichnend.

Die Oper enthält noch 5 „Arien“-Nummern. Nr. 2 („O wär' ich schon
it dir vereint“) und Nr. 4 („Hat man nicht auch Gold beineben“), die
eiden Arien der Marzelline und des Rocco, sind deutsche Singspiellieder, als
olche mit vorbildlich für das spätere deutsche Opernlied und für die heitere
eutsche Opernarie, im Rahmen der „Fidelio“-Handlung die stimmungs-
äßig geschickt kontrastierende Einleitung des anschließenden Leonoren-
ramas, das sich im Charakter der weiter folgenden Arien ausspricht. Von
nen ist Nr. 7 (Arie mit Chor des Pizarro „Ha, welch ein Augenblick“) eine
achearie, die sich im Textgehalt und in den musikalischen Mitteln
Tonart d-moll; Instrumentierung mit Hrnr., Tromp., Hbl. ohne Klar. und
tr.; Allegro agitato, $^4/_4$; große Intervallsprünge der Singstimmen) an un-
ählige Vorbilder der italienischen und der deutschen Oper (Händel, Gluck)
nlehnt. Ist Beethoven in diesen drei Arien, bei allem Adel der Durch-
ührung im einzelnen, stofflich und musikalisch traditionsverbunden, so
ndet er mit den beiden Gesängen der Leonore und des Florestan völlig
inmalige Gestaltungen, die einerseits die eigene schöpferische Kraft, anderer-
eits aber die kritische Stellung der Arie in der Oper des 19. Jahrhunderts er-
ennen lassen. Beethoven ist von verstandesmäßig gliedernder Gestaltungs-
eise innerlich und äußerlich ebenso weit entfernt wie von romantischem
sychologisieren und Malen: seine musikalische Konzeption ist zutiefst be-
timmt von der Idee des Ethos und der sittlich bedeutsamen Tat, die ihn
nnerhalb unerer klassischen Periode als Gegenspieler Schillers (vgl. IX. Sym-
honie, Hymnus an die Freude), ja sogar Kants erscheinen läßt.

*

Die Vergangenheit hatte einen großen Formenschatz der Arie
usgeprägt; nach wie vor aber waren die Ansichten über ihren
sthetischen Wert geteilt. Die Gluckfreunde wünschten pausenlose

Handlungsdarstellung im rezitativischen und ariosen Stil ohne Einbettung geschlossener Formen; die Anhänger Mozarts empfahlen, dessen Reichtum der Ariengestaltung nachzuahmen; die Gesangsenthusiasten schworen auf ihre Favoritarien und wieder andere sahen das Heil nur in den Liedformen des Singspiels.

Die Gegensätzlichkeit unter den herrschenden Ansichten erhellt aus den Schriften zweier namhafter deutscher Musiker und Musikgelehrter, die beide im kritischen Jahre der Opernentwicklung 1813 erschienen.

Ernst Ludwig Gerber (1746—1819), der Verfasser des „Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler", setzt sich in einem Artikel „Etwas über die Oper von einem Freunde der früheren Zeit" (AMZ. 1813, 293 ff.) grundsätzlich für die Arie und gegen das „litaneimäßige Absingen aufeinanderfolgender Worte und Verse" im Rezitativ ein. Macht und Wirkung der Musik lasse erst „ein ausgeführter periodischer Gesang über eine und dieselbe Empfindung, worin jede musikalische Phrase eine und dieselbe herrschende Empfindung ausspricht", erkennen. Hasse, Benda, Haydn sind für G. Vorbilder. Selbst Bravourpassagen, „mäßig und am rechten Orte angebracht, sind dem Musikverständigen willkommen". Der Kunstgesang wird als reiner Genuß an sich verherrlicht, die Verwendung konzertierender Blasinstrumente in der Arie als charakteristisches Mittel des Ausdrucks begrüßt.

Genau entgegengesetzte Ansichten entwickelt der Opernkomponist und Gluckanhänger Ignaz von Mosel (1772—1844) in seinem „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes", Wien 1813. Zweck der Arie ist für ihn „einzig der treueste Ausdruck jener Gemütsbewegung, die in dem vorher gegebenen Rezitativ immer lebhafter geworden und nun vollends ausgebrochen oder durch jenes veranlaßt worden ist": deshalb sollen keine Passagen und Gesangstiraden angebracht werden (S. 49). In den Arien, denen eine moralische Sentenz, eine Allegorie, ein Gleichnis zugrunde liegt, werde von vornherein das eigentliche Gebiet der Tonkunst überschritten, der Komponist müsse sie notgedrungen zu „Tummelplätzen für die bewegliche Kehle der Sänger machen" (S. 29). Als fortschrittlich gegenüber dem um eine Generation älteren Gerber erweist sich Mosel, wenn er sich ausdrücklich gegen die Ansicht von der Unverletzlichkeit der Form der Dacapo-Arie wendet: nur der Inhalt und die Situation entscheiden die Form (S. 48); Periodenbau im Gesang ist fehl am Ort, sobald die Gefühlsregungen eben „nicht durch geregelte Bewegungen ausgedrückt werden können". Gleichgültige Textworte sollen nicht wiederholt werden, das Orchester soll den Sänger nicht verdecken. Konzertierende Arien lehnt M. völlig ab, weil sie lediglich einen Zweikampf vorstellen, „in welchem es darauf ankommt, wer von den beiden Streitern zuerst den Atem verliert".

Jeder der beiden Männer vertritt Grundsätze, denen man ehrliches Kunstwollen nicht absprechen wird: ihre Ansichten bezeichnen den Zwiespalt im Arienschaffen der deutschen romantischen Oper, der von nun ab auf Jahrzehnte hin besteht, um endlich mit der deklamatorischen Auflösung der alten Form und der Erweiterung zur psychologischen Szene gegenstandslos zu werden.

Bis zu dieser Lösung arbeiten zwei Prinzipien gegeneinander: ein überlieferungstreues Festhalten am publikumswirksamen und sängergerechten, formalschönen Ariengesang vorwiegend italienischer Prägung, und das romantisch-freiheitlich-poetische Ausdrucksverlangen

s, im Opernlied und der Ariette nur z. T. befriedigt, sich um deklatorisch- und harmonisch-expressive Textauslegung bemüht. Mit r nach innermusikalischen Gesetzmäßigkeiten aufgebauten Dacapoie mußte eine psychologisch fühlende Dramatik in Widerspruch geten[310]): so war es Gluck und Mozart gegangen, die beide mit der Beicherung ihrer Ariengestaltungen der Romantik den Weg ebneten, so ht es in ihrer Jugend Schubert, Spohr und vor allem Weber und ortzing, die sich nach tastenden Versuchen vom undramatischen hema losreißen.

Beibehalten aber konnte auch der Romantiker charakteristische nzelsatzformen sowie als dramatisch wirksam erprobte bestimmte on- und Taktarten, Tempi, Begleitungs- und Instrumentationsanieren und Führungen der Singstimme. So werden mit Glück die hon in der Barockoper entwickelten und durch „Don Giovanni", Zauberflöte" und „Fidelio" in der Romantik lebendigen Rachei e n an geeigneter Stelle weitergepflegt, ohne freilich nennenswerte eue entwicklungsgeschichtliche Züge zu erbringen: Pizarro und die önigin der Nacht stehen deutlich hinter dieser Musik.

K. F. L. Hellwig und F. E. Fesca haben gleich die Königin der acht, wie sie leibt und lebt, als Figur selbst übernommen: Alberga, die isterkönigin in Hellwig/Körners „Bergknappen" (1818) spricht in der Esie Nr. 5 („Es zieht um alle Lebensquellen ..."; Anklänge an das Thema hon im Einleitungssatz der Ouvertüre!) ebenso wie die heimtückische uberin und unrechtmäßige Königin Seneleuka in Fescas „Omar und Leila" 823; Arie: „Ich fürchte Euch nicht, Götter!") wie Mozarts Geisterkönigin der gebräuchlichen Sprache der Dreiklangsmelodik und der weiten Interllsprünge; daß sie trotzdem ihrem Vorbild nicht gleichzukommen vermögen, ist keine Schande, denn auch der junge Spohr kommt mit der achearie der Isabelle im „Zweikampf mit der Geliebten" (1811, Nr. 13) er eine Mozart-Nachahmung nicht hinaus; auch ein von Würz zitiertes ispiel aus Lachners „Bürgschaft" (1828; f-Arie, 1. A.) „gehört ganz dem oßen Kreis effektvoller Rachearien an" (vgl. A. Würz, Franz Lachner als amatischer Komponist, Diss. Würzbg. 1928, S. 38 f.). Technisch gewandt d formsicher schreibt der junge Lortzing im gleichen Jahre die bravouse Rachearie des Titelhelden in „Ali Pascha von Janina" (Nr. 6) mit vier ompeten. Rachesätze konventioneller Art begegnen selbst in Marschners Heiling" in den Arien Nr. 9 u. 14. Marschners Königin der Erdgeister weist non als Gestalt an sich und besonders in dem cis-moll-Satz der. Nr. 9 (mit hor) abermals auf Mozarts Vorbild zurück, und auch Heiling selbst erreicht Allegro furioso „Es nahet die Rache" (Nr. 14, Melodram, Szene und Arie t Chor) bei weitem nicht das überwältigende Format seiner ersten Arie. gar in Webers „Euryanthe" tritt die Rachearie der Eglantine Nr. 8 gen die anderen Nummern der Oper zurück.

Prachtbeispiele der Rachearie von Eigenwert in romantischer ngebung sind dagegen die Arie des Kaspar in Webers „Freischütz" nd, schon fünf Jahre zuvor geschrieben, die Arie des Kühleborn it dem Chor der Wassergeister in E. T. A. Hoffmanns „Undine" 816). In ihr zeigt sich Hoffmann als geistvoller Neuschöpfer, der e Sprünge der Stimme, die punktierten Rhythmen, Tremoli und

[310]) Vgl. H. Abert, Wort und Ton ..., a.a.O., S. 41.

Skalenläufe, ja selbst die Dacapoanlage dem Charaktervorbild Pizarro zum Trotz zur selbständig-imposanten Nachtszene zusammenfügt. Auch hier geht, wie bei Hellwig, das musikalische Gut der Arie leitthematisch in die Ouvertüre ein[311]).

Hoffmanns „Undine" zeigt abermals, wenig später als „Fidelio" und schon in ganz anderem stimmungsmäßigem Umkreis, die Arie in kritischer Stellung im Operngefüge. Nur mehr drei von einundzwanzig Nummern sind Arien; Ensemble und Szene nehmen den größten Teil der Oper ein. Auch als musikalische Gebilde an sich sind die Arien nicht mit dem bisherigen Maßstabe zu messen: nicht mehr die musikalische Form ist künstlerische Dominante, sondern der Grundsatz der Darstellung eines Seelenzustandes mit den Mitteln eines neuen Kunststils, der „auf angenehme Weise befremdet" (Novalis).

Die Arie Nr. 10 der Undine erscheint bereits als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der freien romantischen Kompositionsweise, die in ihrem Ausdrucksverlangen alle Faktoren vom romantischen Soloinstrument bis zum pikanten fremdländischen Rhythmus heranzieht. Die ursprünglich strophische Anlage der Nummer ist der Rondoform angenähert, deren Zustandekommen aber kaum mehr durch schulmäßige Aufteilung in „Ritornell" und „Episode" zu erklären ist; die Form entsteht vielmehr rein poetisch aus der echt romantischen Wechselbeziehung zweier gegensätzlicher Stimmungsbezirke (Accompagnato: Andantino), deren Kontrast Ausdruck im harmonischen Variantenwechsel findet. Auch die Schlußmodulation in die C-Dur-Sphäre des folgenden Chores, das Verklingen auf einem Halbschluß und der handschriftliche Vermerk Hoffmanns in der Partitur „attacca subito il Coro seguente" zeigen ein dramatisches Gestaltungsbestreben an, das sich schon weit über den Bereich der geschlossenen Einzelnummer hinaus erstreckt. Ein auffälliger Stilgeschiebe zeigt sich in Nr. 16, Rezitativ und Arie der Berthalda: mit dem Eindringen der Polonäsenbewegung selbst ins Adagio und der heroischen Koloratur im Schlußsatz an vergangenes Gut gebunden, ist sie doch als Ganzes zukunftweisend mit dem leitmotivisch gearbeiteten Orchestervorspiel, dem echt romantisch malenden, reich belebten Instrumentalsatz bei deklamatorisch festliegender Singstimme, den Modulationen zwischen Terzverwandten (letzter Satz) und der Freiheit vom Formschema.

Hoffmanns „Undine" ist in ihren Arien der lebendige Kommentar zum Widerstreit der Ansichten Gerbers und Mosels; seine Zeitgenossen und Nachfolger in der deutschen romantischen Oper haben, wie er mit dem Zwiespalt des Arienproblems zu ringen, der sich aus der fortschreitenden psychologisierenden Dramatisierung des Operntextes zwangsläufig ergab. Die Gattung der Opernarie hatte ihre klassische Zeit hinter sich; ihre Form zerfiel, wo sie nicht zum Schema wurde, ihre Grenzen öffneten sich und nahmen deklamatorisch-rezitativische, tonmalerisch-pittoreske und orchester-technische Elemente auf[312]). Ihr Name deckte nicht mehr seine einstige Be-

[311]) Ein Fortwirken des der Rachearie zugrundeliegenden Gedankengehalts findet man auch in Wagners „Rienzi" an der Stelle, da sich Rienzi voll Abscheu der Ermordung seines Bruders durch Colonna erinnert (I, 2); das hier zuerst auftretende Thema der Blutrache („Weh dem, der mir verwandtes Blut vergossen hat!") wird in der Oper leitmotivisch verwendet.

[312]) „. . . . Ueberhaupt ist diese in neuerer Zeit aus der Großen Arie hervorgegangene eigentliche dramatische Arie eine der allerfreiesten Formen, die ihrer Bestimmung nach so viele Gestaltungen annehmen muß, als es verschiedene individuelle Empfindungen auszudrücken gibt; deshalb auch nur die allgemeinen Umrisse der Form, und auch diese nur modifiziert, einhalten kann." Koch-Dommer, „Musikalisches Lexikon", Heidelberg 1865, S. 64.

leutung; er wurde aus Gewohnheit noch beibehalten, um schließlich, nachdem er einst das alte Opernverzeichnis schlechthin beherrscht hatte, aus dem Programm der neuen zu verschwinden. Die musikdramatische Szene trat die Nachfolge der Arie an.

*

Neu und kritisch sieht Schubert das Problem der Arie im romantischen musikalischen Drama. Die vornehmsten Kennzeichen der Arien in seinen Bühnenwerken sind die edle Durchformung der Orchesterbegleitung und der Ritornelle und das immer wieder ansetzende Bemühen, dem Text die letzte Ausdeutung zu verleihen, ein Bemühen, das in vielen Fällen zu einer musikalisch formalcharakteristischen, unsymmetrisch-eigenwilligen Phrasen- und Gruppenbildung führt. In der äußeren Gestaltung ringt Schubert: er setzt mehrfach im Gluckschen Stile an, verwendet die alte Dacapo- und die italienische mehrsätzige Arienanlage, um schließlich meist doch zur einsätzigen Romanze (unter dem Titel „Arie"!) zurückzukehren, die keiner wie er unerschöpflich neu zu formen vermochte. — Seine zahlreichen Arien der typischen deutschen Singspielform sind durch den Singspielcharakter der Mehrzahl seiner Bühnenwerke bedingt.

In *„Des Teufels Lustschloß"* (1814) gehören drei Arien (Nr. 4, 7, 8) der Singspielsphäre an, die beiden folgenden dem Seriastil. Beide bringen zwar ein Dacapo, sind aber durchkomponiert; die Musik atmet Gluck'sches Pathos. Die Arie des Oswald Nr. 13 ist eine Heldenarie, deren Ecksätze mit Gluck'schem großem Orchester (Hrnr., 3 Pos.) und Gluck'schen Skalenläufen arbeiten, während der tonartlich kontrastierende Mittelteil (g : F) mit expressiven Wendungen, chromatischen Stimmführungen und wechselnden Klanggruppen stilistisch schon der Romantik angehört. Auch in Luitgardes Arie an die unsichtbaren Geister Nr. 18 spricht der 17jährige Romantiker in Glucks Sprache.

Die sechs Bühnenwerke des Jahres 1815 zeigen Schubert trotz der schier unbegreiflichen Fülle seiner Produktion rastlos um die Arie bemüht. Die einzige Arie des Singspiels *„Der vierjährige Posten"* ist eine dreisätzige Bildung: in Sorge um den Gemahl, der ihr zuliebe sein Regiment verließ und nun, nach vier Jahren, Strafe fürchtet, fleht Käthchen zu Gott (Bläserbegl., Gebetskavatine), besteht auf ihrem Recht an Glaube und Hoffnung (Allegretto) und auf Gottes Gnade (Allegro affettuoso; alle Sätze in Es-Dur). Das einaktige Singspiel *„Fernando"* bringt eine Singspielarie der Eleonore Nr. 5, aber auch schon eine romantische Arie des Titelhelden Nr. 2, der, als Eremit verkleidet, in Waldesnacht sein unseliges Schicksal beklagt; in der aufgelockerten Orchesterbehandlung mit der Gegenüberstellung von Streichern und Tutti und den Solophrasen der Klarinetten sucht Schubert dem schlechten Text sein Letztes an rein musikalischer Expressivkraft entgegenzusetzen. Die Musik zu Goethes Singspiel *„Claudine von Villa Bella"* enthält 2 Arietten (darunter: „Liebe schwärmt auf allen Wegen", Nr. 6) und, wie das Opernfragment *„Der Spiegelritter"*, zwei Singspielarien. Singspielmäßig sind auch die Nrn. 2, 10 und 13 aus *„Die Freunde von Salamanca"* („Man ist so glücklich und so frei"; „Aus Blumen deuten die Damen gern", „Wo ich weile, wo ich geh', schaue ich des Ritters Bild"); daneben steht eine elegische Sopranarie der Laura in Kavatinenform mit deutlichem Gluckanklang Nr. 17 und eine zeitweilige Sopranarie der Olivia Nr. 4, die mit dem imitatorisch gearbeiteten Ritornell wie mit den terzverwandten Rückungen

romantisch wirkt, um im Allegro in Melodik und Tempo gründlich fehlzu schlagen. Wieder anders gibt sich Schubert im Opernfragment „*Adrast*", i dem die ergreifende Bitte des Krösus an die Götter um das Leben de Sohnes den genialen Klangschöpfer zeigt (Streichquintett mit Vc. II statt Baß ohne Bl.).

Das für Schuberts Arienstil lehrreichste Werk ist seine groß Oper „Alfonso und Estrella" (1821; Uraufführung 1854 durch Liszt in Weimar). Auch hier mischt der Komponist die verschieden artigsten Bildungen durcheinander. Die Bezeichnung „Romanze", di er sonst gern anwendete, schien ihm wohl fehl am Platze zu sein — dennoch sind die meisten ihrer „Arien" mit den typischen Mitteln de Romanzenstils gearbeitet. Eine instrumentationstechnisch bemerkens werte Neuerung ist die Anwendung einer Baßposaune zur Unter stützung des Fagottbasses.

Die Baritonarie des „Troila" Nr. 2[313]) ist aus drei Teilen in ge schmackvoller Abstimmung, aber ohne zwingende dramatische Logi zusammengestellt (Bes.: Hbl., Hrnr., Baßpos., Str., dazu im Schlußsat Tromp. u. Pkn.). Das einführende Andante molto entspricht in Form und Mitteln, speziell mit der sparsamen Begleitung der Singstimme i Wechselwirkung mit hochkünstlerisch gestalteten, klanglich reiche Ritornellen dem Kavatinentypus; mit der kanonischen Einführung un Fortspinnung eines charakteristischen Motivs und der dadurch be dingten solistischen Auflockerung des Instrumentalkörpers erhebt sic Schubert weit über die Ritornellbehandlung der Zeitgenossen. Nac kurzem Accompagnato folgt ein Larghetto, durch Sechzehntelfigure der Violine unter den im pp mit Sordinen begleitenden Streichern wie durch das Mitgehen einer Klarinette mit der Singstimme (in de Oktave) als Romanze charakterisiert; den Beschluß bildet ein heldische Allegrosatz. In Nr. 5 zeigt sich eine bisher beim Komponisten kaum vorgekommene Belebung des Rezitativs, das nach barockem Muster ton artlich zwischen dem vorangegangenen D-Dur-Duett und der B-Dur Arie vermittelt; diese selbst ist eine Romanze in Rondoform, deren Episoden mit ihrem Auftreten in Unterterz- und Mollparallele den harmonischen Kontrastcharakter der Romanze ausprägen. In Nr. ist die Arie der Estrella, eine Romanze in Strophenform, in die Klänge eines romantischen Frauenchors (mit 4 Hörnern) eingebettet. Nr. Baßarie des Feldherrn Adolfo vermittelt abermals zwischen Gluck und der Romantik. Der große Instrumentalkörper mit Trompete und Baß posaune ist gluckisch, die entlegene Tonart es-moll romantisch; der Beginn im Heroenstil schlägt unter plötzlicher Reduktion des Orchesters auf die Streicher (mit Klar. u. Fag.) und gleichzeitiger Umdeutung der bisher gestrafften Begleitrhythmen in eine romantisch-lyrische Ab wandlung der gleichen Melodiephrase um. Formal entsteht durch Wiederholung eine strophenartige Reihenform. Romantisch in Inhalt und Form ist auch Nr. 11 mit dem Text von der Nebelgestalt, die d Sinne des einsamen Jägers betört, und der balladesk geweiteten musi kalischen Romanzenform (G-Dur 12/8; Hbl., Hrnr., Baßpos., Harfe, Str.

[313]) Die Partie ist für den berühmten Sänger Vogl geschrieben.

In Nr. 13, einer Andante-Kavatine, wird Schuberts vom Klavier her übernommene ostinate Sechzehntelbewegung durch einen Instrumentationseffekt belebt: die Figuration ist in die Bratsche gelegt, während die übrigen Streicher zugleich halb sordiniert, halb pizzicato spielen und die Bläser zuweilen den Faden der Melodie mit aufnehmen. Estrellas Arie Nr. 15 „Könnt' ich ewig hier verweilen!" ist eine Blüte der deutschen Romantik: ihr Inhalt ist die unbefriedigte Liebe des Städters zu Wald und Natur, ihre Form die der Kavatine; neuartig und reizvoll ist, und darin liegt hier der Ausdrucksakzent, der aus einer Triole und einer Duole kombinierte romantisch verunklärende Begleitrhythmus, der in der umgekehrten Form (unter Voranstellung der Duole) später bei Wagner („Tristan" III; „Parsifal", die Qual des Amfortas) und in Bruckners „Romantischer Symphonie" (1. Satz, T. 43 f.) als Formalbestandteil der Thematik wiederkehrt. Mauregatos Klage um die entschwundene Tochter (Nr. 18) ist nach Gluckscher Manier[314]) eingebettet in ein Zwiegespräch mit dem Männerchor; typisch romantisch-sentimental ist die Melodiewendung:

schwächlich in der Melodik ist auch die Arie der Estrella „Herrlich auf des Berges Höhen", mit der Kavatinenanlage und der Bratschenfiguration ein Gegenstück zur Arie Nr. 13 des Gegenspielers Alfonso. Die einzige Arie des Schlußaktes zeigt Schubert in dem vergeblichen Bestreben, den Seelenzustand des von Schuldbewußtsein gehetzten Mauregato rein musikalisch zu illustrieren. Die strophische Anlage gelangt am Ende, dem Text entsprechend, zur Auflösung ins dramatische Accompagnato. In der Melodiebildung zeigt sich die Abhängigkeit des Romantikers vom Textwort: die Ratlosigkeit des 1. Teils („Wo find' ich nur den Ort, mein Haupt zur Ruh' zu legen") wird mit den zeitgemäßen Mitteln der chromatischen Stimmführung ausgedeutet, während die Albernheit der zweiten Textstrophe („In den weiten Königshallen stand ich wie des Himmels Baum") nur konventionellste melodische Wendungen auslösen kann.

Als Merkmal des Schubertschen Arienstils speziell in „Alfonso und Estrella" sei zusammenfassend hervorgehoben, daß der Komponist so sehr wie kaum ein anderer deutscher Meister um die Ausprägung und Wahrung deutschen Wesens sich bemüht zeigt. Unterliegt er in der Oper im Gegensatz zu seinem Liedschaffen gelegentlich einem Ueberwuchern des Sentimental-Melodischen, so ist das doch ausschließlich durch die Minderwertigkeit seiner Libretti bedingt, die ihm die für den Romantiker unentbehrliche Anregung nicht geben konnten. Nicht ein einziges Mal taucht bei Schubert der Name der Kavatine auf; wo ihr Wesen trotzdem wirksam wird, äußert es sich in einer

[314]) Die Uebernahme Gluckscher Kompositionseigenarten durch den Liedkomponisten Schubert fiel schon Liszt auf, der ihn schlechtin als Glucks „Majoratserben" bezeichnet. (Liszt, Ges. Schr. II, 1, über „Orpheus" von Gluck, S. 9).

Bereicherung des melodischen Ausdrucksvermögens, nie aber in eine Verletzung deutscher Eigenart. Die vielleicht undramatische, aber rein musikalisch außerordentlich eindrucksvolle Art seiner Orchesterbehandlung speziell im Ritornell ist für den Stil des Symphonikers Schubert aufschlußreich.

Die letzten Bühnenwerke Schuberts zeigen in der Arie ein Weiterwirken in den angedeuteten Bahnen. Die Arie des Möros Nr. 2 in dem Opernfragment „*Die Bürgschaft*" fällt in die dreiteilige Anlage zurück, bedient sich aber sonst des romantischen Expressivstils; seine Arie Nr. 10 bringt die Schilderung der Ueberwindung des Strudels mit den bekannten Mitteln der Opernarie; Nr. 14 ist nach langer Zeit wieder die erste große Arie in mehrsätziger Anlage. Im Singspiel „*Die Zwillingsbrüder*" fallen die Arien Nr. 3 und 4 als opernmäßig aus dem Rahmen heraus, die Arie Lieschens durch Klangmalerei, solistisch geführte Bläserstimmen und metrisch freie Deklamation, die des Franz als eine achtbare kleine Vorstufe zu Webers „Ozeanarie". „*Der häusliche Krieg*" („Die Verschworenen", 1823) enthält lediglich zwei Arietten Nr. 9 und 10, von denen echt romantisch die zweite die erste parodiert; beide erinnern in der Melodik an Mozarts Buffostil.

Schuberts zweite große romantische Oper endlich, „*Fierrabras*", bringt nur noch drei Ariennummern — auch Schubert kommt von der Arie als psychologisch unergiebiger Gattung zugunsten freier Szenen und Ensembles ab; so ist Nr. 6 b, Rezitativ und Arie des Titelhelden, bereits mit „Szene" überschrieben. Die Fortschrittlichkeit dieser Nummer liegt im instrumentalen Vorspiel, das Fierrabras in stummer Qual schildert und das Motivgut der Arie verarbeitet, sowie in der organischen und musikalischen Ueberleitung zum Folgenden. Die heroische Arie der Florinda Nr. 13 prägt ein Dacapo nur noch tonartlich aus; die Arie mit Chor Nr. 21 „Des Jammers herbe Qualen" kehrt nochmals zur Romanzenform zurück.

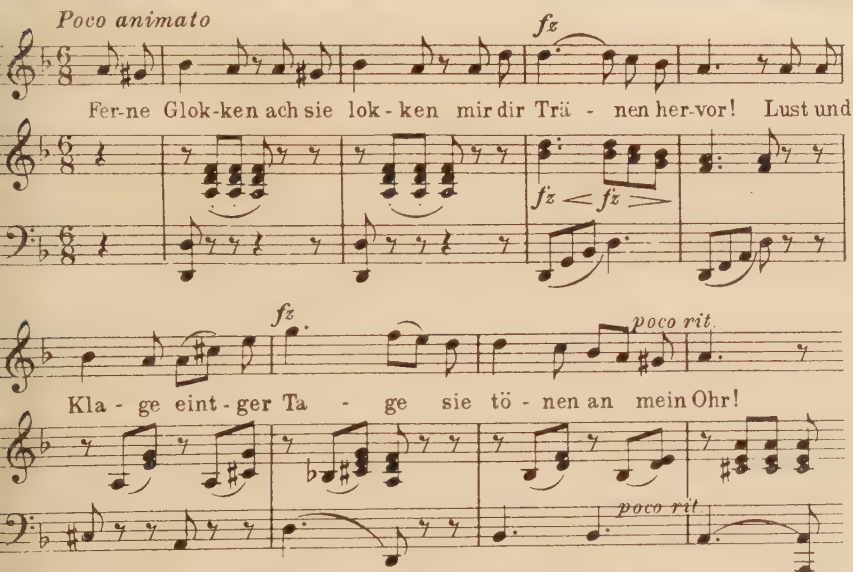
*

Nicht vom Standpunkt der Wagner-Nachfolge lassen sich die Arienkompositionen der Opernromantik zwischen „Faust" und „Lohengrin" begreifen. Mozart auf der einen, Italien mit Rossini auf der anderen Seite sind die Hauptausgangsstufen, in denen sich das Ariengut der vorangegangenen Zeit darbot. „Zauberflöte" und „Fidelio" waren in ganz Deutschland bekannt. Schuberts Bühnenmusiken drangen nie in die Oeffentlichkeit — seine Problematik aber kann als typisch für die aller anderen Meister genommen werden. Von hier aus werden die Spielarten der romantischen Opernarie (soweit sie eben noch nicht deklamatorisches Gesangsstück oder Szene ist) problemlos verständlich[315]).

Wir verfolgten das Fortwirken der Rachearie bis hin zu Marschner. Wie sie erhalten sich die Sätze der Liebe und des Hasses, der Freundschaft, der Begeisterung, des ritterlichen Tatendurstes, der schmiegsamen Zärtlichkeit und elegischen Schwärmerei als beliebte Typen im Gebrauch. Der Ariensatz weist alle Schattierungen von

[315]) Vgl. Friedrich Theodor Vischer, „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen"; III, 2—S. 1005: „Die verschiedenen Formen der Arie ergeben sich einfach daraus, daß sie entweder lyrisch oder dramatische Arie ist, und daß sich die eine oder die andere entweder mehr dem Lied oder dem Rezitativ und Sprechgesang annähert; im ersten Falle findet Strophen- oder Rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemessenere Periodisierung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Ueberwiegende ist."

mmungen und Instrumentationsmitteln, von deutscher Liedmelodik d italienischer Kantabilität auf, die Arie als Großform alle Kombinanen von Einzelsätzen. Besonders beliebt und nahezu ausschließlich braucht ist freilich die stereotype Reihung eines breiten und eines nelleren Satzes bei meist gleichgültigem Inhalt, der meist zum esenlosen Substrat der melodischen Fülle wurde und auf den vom maligen Publikum kaum ein größeres Gewicht gelegt wurde als vom utigen[316]). Allgemeine musikalische Kennzeichen sind: der Ueberuß der Melodik als rein musikalischer Wucherung am Textwort, als ng an sich ohne Zusammenhang oder gar im Widerstreit mit der chtung[317]), sowie das Bevorzugen rhythmisch unprägnanter Taktten wie $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$ mit ihren weiblichen Endungen, die schon 08 in Gyrowetz' „Agnes Sorel" ihr Wesen treiben (Arie . 5). Der Eigenart dieser Taktgliederung entsprechend stellen sich, e z. B. in Füchs' „Guttenberg" (1846), gerne weichliche Vorltsbildungen in der Melodie und, vielfach unter italienischem Einuß, schwebende Gitarrenrhythmen in der Begleitung ein; auch sie d Merkmale der reinen Musikarie, deren Anlage sich ausschließlich



ch den Belangen der Singstimme richtet. Dieser Schematismus der staltung begegnet selbst beim reifen Spohr sowie in den weitaus eisten Ensembles der romantischen Oper; ihm entspricht das häufige ndringen der Polonaisenbewegung mit ihrer typischen, aber auf die uer eintönigen Melodik und Rhythmik („Arie alla polacca").

---

[316]) „Man läßt auf ein Adagio ein feuriges Allegro folgen, ohne zu fragen, ob ein solcher chsel und Contrast der zu schildernden Gemütslage zuständig sey." (F. Hand, Aesthetik der kunst, II, 1841, S. 553).

[317]) Vgl. Louis Köhler, „Die Melodie der Sprache", Leipzig 1853, S. 15: „Wie manche Opern- steht respektabler da, wenn man ihr den schlechten Text, der so oft das Gegenteil von Musik ausdrückt, entnimmt: manche gesungene Vergiftungsgaloppade, mancher Sterbewalzer das beweisen!"

Zur italienischen sparsamen Zupfbegleitung gehört die italienisc
Koloratur, aber auch, stark unter französischem Einfluß, die pik
akzentuierende Melodik, die den Ursprung vom Tanz nicht verleugn
dem Wortsinn aber häufig förmlich ins Gesicht schlägt[318]). Vgl.
Dessauer, „Der Besuch in St. Cyr", 1838, Szene und A
der Adele, Nr. 2.) Die Gesangskoloratur begegnet vor allem in
heiter tändelnden Liebesarie, so z. B. in Loewes Oper „Die d
Wünsche" in der Tenorarie des „Hassan", Nr. 10; sie begeg
ebenso im heroischen oder dämonischen Ariensatz (Webers Ar
der Eglantine und des Caspar). Zuweilen hält die virtuose Kad
auch in das Orchesterritornell ihren Einzug, wie in der Einleitung
Arie der „Adelma" Nr. 13 „Ja, ich will mit ihm entfliehen"
Hovens „Turandot". In dieser wie in mancher anderen O
sind Rossinis Fiorituren an vielen Stellen ausgeschrieben oder
libitum" zugesetzt.

Bei der Ueberfülle der romantischen Arienproduktion ähn
doch, wie in der italienischen Kavatine, in Melodik, Begleitungsf
und Satzfolge eine Nummer der anderen bis zum Schematismus. Hi
der Komposition der Opernarie stand nicht mehr das Streben n
dramatischem Ausdruck, sondern nur die Sehnsucht, Sänger
Publikum zu befriedigen. Wie in der Orchestermusik die Symph
und in der Kammermusik die Sonate, so wird im musikalischen Dra
die Arie zum „Formstudium für werdende Komponisten" (Schuma
selbst der begabte Musiker vermochte im naiven oder pittores
kleineren Musikstück mehr zu geben als in ihr: die Arien e
Reissiger oder Lindpaintner sind freundlich, ja effekt
aber sie tragen die Verfallsmerkmale einer nur mehr von vergang
Größe zehrenden Kompositionsgattung.

In Reissigers „*Felsenmühle*" (1829) ist die Arie Nr. 3 das c
liche Beispiel der reinen Musikarie. Im einleitenden Moderato ergeht
der Komponist 20 Takte lang in gewaltigen Rouladen und Verzierungen
schließlich über die Worte „Ha, wie vor Lebenslust hebt sich mir frei
Brust"; nach Hunderten von Mustern folgt ein Es-Dur-Andante mit Kolorat
und Melismen („Nur der Sehnsucht süßes Bangen"), danach ein kurzes Ue
leitungsrezitativ („Doch woher diese Wehmut?") und das traditionelle Sch
allegro. — Satztypen des Affekts, der Elegie und des freudigen Mutes
Lindpaintner in den vier Arien seiner Oper „*Der Vampyr*" aneina
(Nr. 3, 5, 6, 11); die Arie des Port d'Amour Nr. 11 läßt bedenkenlos
Weberschen Polonaisenrhythmus eine Ges-Dur-Kavatine folgen. — Genau
handhabt der unbedeutendere Komponist die zum Handwerk gewor
Technik der Arienvertonung: der erste Satz gehört der Empörung, der Le
schaft, der Erregung, der zweite der Besinnlichkeit und Schwermut,
Schluß-Allegro oder -Presto der Rache oder dem Tatendurst.

Nur selten und erst unter dem unmittelbaren Eindruck
führenden Meister der Musikdramatik dringen in die Arie rezitativ
und deklamatorische Elemente ein: wer den neuen Idealen zustr

[318]) „Die Koloratur ist ein notwendiges, wohl berechtigtes Ausdrucksmittel im unendlich
Reiche musikalisch-möglicher Schilderung; doch ist dies Mittel so schändlich gemißbrau
kein anderes mehr." Louis Köhler, a.a.O., S. 29.

b nun der freien Szene und dem ariosen Monolog den Vorzug und tsagte der Arie gänzlich.

Charakteristischen Ausdruck finden die beiden Pole der romanschen Durchschnittsarie in den Werken zweier unserer tüchtigsten heaterpraktiker, Kreutzers und Dorns. Kreutzer begnügt sich it Typenaffekt und freundlich belebter Typenmelodik und legt seinen ien mit Vorliebe die erprobten Formen der Kavatine, des Rondos nd des Dacapos zugrunde; es darf als Symptom gelten, daß seine Oper Alimon und Zaide" im Geburtsjahr Wagners diese Bildungen eben den deutlichen Mozartnachklang der Arie Nr. 11 und neben den esangskanon Nr. 12, ebenfalls eine absterbende Gattung, stellt. In Libussa" (1822) bleibt die Arie Nr. 6, „Ja, fest beschlossen ist's" enfalls dem Dacapo treu; Nr. 13 reiht ein Cantabile und zwei klassistische Allegrosätze aneinander; Nr. 15 ist ein Allegro furioso der ut und Rache; Nr. 19 beginnt im Rezitativ mit den Es-Dur-Akkorden r „Zauberflöte", um in eine Polacca des Liebesentzückens umzuhlagen. — Unter dem Eindruck des Schaffens seines Freundes arschner gestaltet Heinrich Dorn seine „Arien" in „Abu Kara" (1831) s freie psychologische Szenen. Mit den Mitteln des pathetischen ezitierens auf festliegender Tonstufe, des Sprechsingens und der rchführung charakteristischer Orchestergedanken, des Versetzens stimter Melodiegruppen auf fremde Tonstufen und mit expressiven odulationen belebt er die Darstellung in der Arie der nach dem Gatten hmachtenden Maria im Kerker (Nr. 4), mit Tempo- und Vorzeichngswechseln wie mit enharmonischen Rückungen im Schicksalsrichte Abu Karas Nr. 5.

*

Was beim Nachahmer zu Trockenheit und Einförmigkeit erarrte, vermochte im Einzelfalle unter den Händen des berufenen usikdramatikers noch einmal Leben zu gewinnen. In den Werken r führenden Köpfe der deutschen Opernromantik bezeichnet die Arie ihrem sonderbar uneinheitlichen Typengemisch den Umbruch im usikalisch-dramatischen Denken der Epoche. Deutlicher als irgendne andere Kompositionsgattung der Oper zeigt sie in der individuellen andhabung durch jeden von ihnen, in der Umformung, Neuprägung nd schließlich völligen Wandlung das Werden und Wachsen des mantischen Musiksinns.

Webers Jugendoper *„Peter Schmoll"* (1801) ist in ihren Arien für n Stil der Meisterwerke grundlegend durch die für den kaum 15jährigen mponisten erstaunlich originelle Instrumentation (vgl. Gesamtausgabe, II, Einleitung von Alfred Lorenz, S. XIII); in Melodik und Gestalt zeigen sie e unerläßliche Schulung an bewährten Vorbildern. Interessante Züge sind e freien Oboenwendungen in Nr. 4, die Figuration zweier Piccoloflöten in . 7 und die Solohornstimme im einleitenden Largo der Nr. 8. Gelegentlich ot sich schon die Neigung des Komponisten zu klarinettenhafter Behandng der Singstimme kund; der Gesamtstil vermittelt zwischen den Singspielhären Dittersdorfs, Mozarts und Lortzings. Eine Bereicherung der Arienrmen zeigt die Oper *„Silvana"* (1810) des 24jährigen. In der Spielarie des ips Nr. 2 („Liegt so ein Untier ausgestreckt") ist das Orchester schon t Trompete und Pauken ausgestattet. Die mit „Scena" überschriebene Arie

des Rudolph Nr. 4 bringt im einleitenden Accompagnato eine Violinkantile und Ansätze zur musikalisch-gestischen Ausdeutung des Textes in d Streichern. Die Satzfolge ist zeitüblich, die Führung der Singstimme nc befangen, eine lange Koloratur zu den Worten „Dort find' ich Rast, d ist Ruh'" psychologisch recht ungeschickt. Nr. 10, Arie („Szene") Mechtilde, reiht schablonengemäß ein Rezitativ mit Mozartschen Orchest einwürfen, ein besinnlich kantables Andante („Wie war ich so heiter") u ein nicht einmal tonartlich kontrastierendes Allegro der Hoffnung aneinand Ein schönes Beispiel der romantischen Durchschnittsarie ist Nr. 13; sie glied sich in ein F-Adagio mit Solobratsche und Solooboe und ein Allegro viva das abermals in der Tonart des 1. Satzes verbleibt. Einer devisenartig Vorausnahme der ersten Textworte auf Dreiklangs- und Skalenmotive Freude folgt das eigentliche Thema des Satzes.

Der Eigenwert beider Jugendopern ist gering; speziell in „Silva macht sich der stilistische Gegensatz zwischen den Bravourarien und schlichten Gesängen des Krips bemerkbar. Um so deutlicher heben sich diesem Untergrund einer noch tastenden, in der Instrumentation aber se eigenwilligen Auseinandersetzung mit dem geschichtlich vorliegenden Ari schema die gewaltigen Arien seiner Meisterwerke ab. — Ebenfalls instrum tationstechnisch wegweisend ist das von Mozarts „Entführung" inspirie einaktige Singspiel „*Abu Hassan*" (1811). In der Arie des Hassan, Nr „Was nun zu machen" sind in der großen Orchesterbesetzung neben Tr peten und Pauken auch zwei Gitarren vorgesehen (Weber spielte ja s Gitarre und komponierte Stücke für das Instrument, sowie Gitarrenliec Simon Mayr und Rossini verwenden gelegentlich die „Chitarra" zur Begleit schwärmerischer Liebeslieder in der Oper). Die Arie der Fatime, Nr. 5, „W Philomele trauern" ist im ersten Satz mit Solobratsche ausgestattet; dem „alla polacca" des zweiten („Du Trauter nur beseligst mich") w sie voraus auf Aennchens C-Dur-Ariette. Die parodistische Totenklage Fatime ist erst 1823, im Jahre der Erstaufführung der Euryanthe, für Dresdener Einstudierung nachkomponiert.

Zwischen „Abu Hassan" und „Freischütz" waren z Jahre vergangen; aus dem Schüler Abt Voglers war der Prager Ope direktor, war der Organisator der in Dresden errichteten neuen d schen Oper geworden. Der „Freischütz" ist nicht mehr von ei genialen jungen Feuerkopf, sondern von einem der gewiegtesten Ope praktiker Deutschlands geschrieben, den die aufrüttelnden Zeiten Befreiungskriege erst ganz zum deutschen Musiker gemacht hatten

Das Nummernverzeichnis des „Freischütz" (1821) bietet dass Bild, wie wir es aus „Zauberflöte", „Fidelio", „Undine" und „Fierrab kennen: unter 16 Nummern begegnen, neben der dem Singspielgrun der Oper entsprechenden Bolero-Ariette „Kommt ein schlanker Burs nur noch drei Arien. Davon ist die letze, Nr. 13 („Trübe Au Liebchen, taugen ..."), ein einzelnes, heiter beschwingtes Allegro, de Zusammenfassung mit der Romanze wir an anderer Stelle besprac Völlig eigenartig jedoch sind die beiden großen Nummern des und der Agathe gestaltet; beide beispiellos volkstümlich gewor beide Ausgangspunkte für eine Legion von Nachbildungen, beid

[319]) Vgl. Wagner, Ges. Schr., X, 207: „Noch Weber bemühte sich in seiner frühesten J vergeblich, in der ‚Koloraturenarie' etwas zu leisten, und es bedurfte des herzlichen Aufschw der Befreiungskriege, um den Sänger der Körnerschen Lieder nun auf seine eigenen Fü stellen."

er romantischen Sinngebung bezeichnend für den Uebergang von
Musikarie zur psychologischen Szene.

Die Arie des Max Nr. 3 ist, bis auf den Schlußsatz, mit her-
brachten Mitteln gearbeitet; was freilich aus dem Typus heraus-
holen war, ist nirgends besser als hier zu studieren. — Die Szene
rd eröffnet mit dem herausfordernden Bauerntanz; echt romantisch
rklingt der derbe, stark instrumentierte böhmische Walzer mit dem
ziehen der Paare: sein charakteristisches Thema mit der auffälligen
ktmarkierung wird zerrissen und verhallt, um eine Oktave herab-
kend, in einzelnen Figuren in den Geigen, bis nur noch der Begleit-
thmus aus der Ferne anklingt. Nach einer Fermate geht der letzte
rso dieses Rhythmus in eine drängende Bratschenfigur ein[320]): Maxens
hsam verhaltene Erregung bricht los. Mit Sparsamkeit schildert
eber Enttäuschung, Bitterkeit und Verzweiflung mit den zwei
tiven eines abwärtsgerichteten Skalenganges der Streicher und eines
eiklangmotivs in kanonischer Führung. Eine Trugschlußkadenz der
arinette zeigt das Zurückgreifen der Gedanken zu freundlicher Ver-
ngenheit an: in dem kantablen Moderato „Durch die Wälder"
s-Dur, 4/4, dolce) spricht sich der innig-besinnliche Liebesgehalt
Kavatine aus. Von neuer Seite in der psychologischen Rezitativ-
mposition zeigt sich Weber im Accompagnato „Hat denn der
mmel mich verlassen". Das Kavatinenschlußritornell verklingt auf
n leeren tonischen Grundklang Es, der in flimmernd romantischem
emolo plötzlich im Orchester zum Dreiklang der Mollvariante er-
nzt wird, bis zur Erscheinung Samiels, dessen Personalmotiv mit
synkopisch nachschlagenden Paukentönen erscheint; die Führung
Singstimme in klaren, akkordeigenen Intervallen und die Ver-
gerung der Seelen- und Situationsschilderung allein in das roman-
che Orchester vermeidet geschickt den weichlichen Ueberschwang
Zeit. Wieder schlägt die Stimmung um: in einem freundlich kon-
stierenden Andante con moto gedenkt Max Agathens. Der Instrumen-
symboliker Weber schildert das Blätterrauschen des Waldes mit
eichern, Klarinetten und Horn; um so deutlicher hebt sich nach einer
rmate die Enttäuschung („... winkt entgegen — nur dem Laub ...")
der klanglichen Reduktion auf das Quartett bei Einstellung der bis-
rigen Figurationen ab. Wieder reißt ein romantischer Klang Max
s seinen Träumen auf: ein einziger tonischer Akkord im ff genügt
n Komponisten, um mit der düsteren Farbe von Klarinetten,
atsche und Fagott den abschließenden Verzweiflungssatz der
mmer anzukündigen („Doch mich umgarnen finstre Mächte";
egro con fuoco, c-moll, 4/4). Weber erscheint hier, so rückgratlos

[320]) Eine Vorbildung dieses Rhythmus bringt das Finale Nr. 10 aus „Samori oder der ver-
gte Prinz" (1804), der erfolgreichen Oper Abt Voglers, deren Klavierauszug Weber im
e 1803 als 17jähriger angefertigt hatte. (Vgl. Jähns, Chronologisches Verzeichnis, S. 55). Die
mte Struktur der Max-Arie dürfte Nr. 16 (Scena con Coro) der gleichen Oper nachgebildet
; man vergleiche F. X. Hubers Text:

„Ha, welches Grauen faßt meinen Geist beim Eintritt in den dunklen Ort!
Soll dieses ängstliche Gefühl, das meine Seele fieberhaft durchbebt, von böser Vor-
bedeutung sein?"

ig deutlich wird die Analogie mit dem Erklingen des Chores und Pandos entsetzten Worten:
vernehme leise Stimmen, ist es Wahrheit, ist es Wahn?" Musikalisch vertritt Voglers Szene
Stadium des Alternierens von Secco, Arioso und Orchesterritornell.

sein Held Max auch ist, als wahrhafter Dramatiker; Kretzschma meint mit Recht: „Die Verzweiflung hat vorher kein deutscher Kom ponist so heftig und mit solchem dämonischen Farbenspiel wieder gegeben“ [321]). Die Ariensatzform ist völlig überwunden; die kantab Melodik des 1. Satzes ist von reiner Deklamation abgelöst, in der jed Silbe ihren zugeordneten Ton und ihre harmonische Ausdeutung, abe weiter nichts mehr erhält; das Gesangsmelisma ist verschwunden. De in großen Notenwerten weitgeschwungene Melodiebogen zu dem Aus ruf abgründiger Verzweiflung: „O dringt kein Strahl durch dies Nächte“ (vierhebige Verse) umfaßt sieben Takte; die Periodenbildun ist damit verdrängt. Das zähneknirschende Hervorstoßen der Wort „Mich faßt Verzweiflung, foltert Spott“ mit seinen „pathetischen Ant zipationen“ und lang ausgehaltenen ganzen Noten entspricht de Deklamationsstil der Romantik; tonartlich kontrastiert die c-moll Sphäre (Webers Tonart der leidenschaftlichen Verzweiflung!) wirkungs voll gegen das D-Dur des Bauernwalzers und das h-moll des Trink liedes des Kaspar.

Eine restlose musikdramatische Neuausrichtung liegt in di substantiellen Verknüpfung dieser Arie mit dem dramatischen Gesam ablauf der Oper. Das aus dem Wolfsschlucht-Finale und der Ouver türe bekannte Personalmotiv des Samiel begegnet bedeutungsvoll i verbindenden Accompagnato zwischen den beiden ersten Sätz (Samiel erscheint), in den synkopisch akzentuierenden Bläserakkord der Stelle „Mich faßt Verzweiflung, foltert Spott“ und bei dem Ve zweiflungsschrei „Lebt kein Gott?“ (Samiel verschwindet)[322]). Die ha monische Form des Motivs ist in allen Fällen seines Auftretens diesel (vgl. Teil III b 5).

Agathe ist durch einen anderen Tonartenkreis gekennzeichn Haupttonart ihrer „Szene und Arie“ Nr. 8 ist E-Dur. Im ei leitenden Accompagnato „Wie nahte mir der Schlummer“ gebrauc Weber, wie in der Arie des Max, zwei pantomimisch-gestische Orchest gedanken zur psychologischen Symbolik. Zwischen die beid Strophen des Gebetsadagios „Leise, leise, fromme Weise“ schiebt si ein kurzes Rezitativ „O wie hell die goldnen Sterne“, das durch Mod lation nach der Wechseldominante und durch die Instrumentieru mit get. Bratschen und Violoncelli die düstere Stimmung des au ziehenden Gewitters mit der in den Jugendwerken gewonnen Orchesterkunst malt. Mit kühnem Harmoniewechsel leitet Weber a der gehobenen Stimmung des Gebets fort; die wenigen Takte des fo genden Sätzchens „Alles pflegt schon längst der Ruh“ enthalten ei Ueberfülle von Ausdrucksfeinheiten. Die Ueberlegung nach dem Ve weilen des Freundes wird durch Modulation zur Mollparallele vera schaulicht. Danach setzt eine Aufteilung der Ausdrucksfunktion e das Verharren der Singstimme auf gleicher Tonhöhe bei ostina metrischer Aufteilung zeigt angespanntes Lauschen an, während

[321]) Geschichte der Oper, S. 257.

[322]) An dieser Stelle ist das Motiv im Notenbild leicht zu übersehen, da die Paukensynko dramatisch ganz logisch, zum Paukenwirbel geworden sind. Unzutreffend ist jedenfalls die tassung, die ganze Arie zerfalle in „lauter kleine, motivisch ohne jeden Zusammenhang gebi Einzelstückchen liedartigen Charakters“ (Waltershausen, „Der Freischütz“, München 1920, S.

hester Bratschen und Celli die Charakterisierung des rauschenden
terwaldes übernehmen. Hat der Komponist bis hierher jeder
häischen vierhebigen Textzeile zwei Takte zugeordnet, so wird er
den beiden letzten in je einem Takt fertig, die Orchestermalerei
ht ab, der Satz fällt ins Rezitativ — das Lauschen blieb erfolglos.
the wendet sich ab. Nach einer Generalpause deuten Solohörner
pp stacc. männlichen Schritt an: die rezitierende Singstimme erhebt
vom Grundton zur Septime des Dominantakkordes, um mit der
lösung in die Terz der Tonika die Bestätigung zu bringen: „Er ist's!".
r liedmelodische Takte dienen der Darstellung der Wiedersehens-
ıde; das stufenweise Aufwärtstreiben der Singstimme im Rezitativ
llt den gleichen Ausdruckszweck. In dem pathetischen Ausruf
süße Hoffnung" wird endgültig mit einem vierfachen Sprung im
ntenzirkel in das helle E-Dur zurückmoduliert; in einem typen-
echten Arienschlußsatz („All meine Pulse schlagen", vivace con
co, volles Orchester) verbindet sich Webersche Klarinettenmelodik
Singstimme mit beweglichen Achteln, Dreiklangsführungen und
leitsynkopen zum Ausdruck ungestümer Freude.

Diese Szene hat epochemachend in der deutschen romantischen
r gewirkt; sie ist „ohne Beispiel in der Opernliteratur" [323]). Be-
ders in ihren ersten Teilen macht sich Weber von überkommenen
stellungen los: „je inniger sich die Musik dem Gange der Hand-
g anschmiegt, desto kleiner müssen die Formen werden, deren sie
bedient" [324]). Die Unmöglichkeit, in klassizistischen Formungen
noch romantisch auszusprechen, treibt Weber zur rezitativischen
r deklamatorischen Auflösung der äußeren Umrißlinie der Arie; die
benpalette seines Orchesters bietet statt dessen bisher ungeahnte
e Ausdruckswerte dar. Der Begeisterung der Zeit gab der Franzose
lioz in warm empfundenen Worten Ausdruck[325]).

Zu diesen beiden Arien kommt eine weitere in Gestalt des ersten
ales: Kaspars dämonische Rachedrohung an Max. Diese Benennung
er Arie als „Finale" ist ungewöhnlich; immerhin bringt sie den Akt
wirkungsvollem Abschluß. Mit dem großen Orchesterapparat (mit
aune und Pauke), der Rachetonart d-moll und den rollenden Ge-
gstiraden des Baß-Intriganten knüpft diese Rachearie an die durch
arro geheiligte Ueberlieferung an; auch Hoffmanns „Undine" mit
Arie des Kühleborn war Weber ja geläufig. Wie in Kaspars vorauf-
angenem Trinklied ist die Dreitaktgruppierung des einleitenden
egro „Der Hölle Netz hat dich umgarnt" auffällig; die Fortsetzung
egt sich auf dem Felde der romantischen Deklamation. Ein hoch-
antisches Element ist auch der nach Stimmlage und Modulation
wärts drängende Ueberleitungsteil „Umgebt ihn, ihr Geister" mit
er in der Ouvertüre leitthematisch verwendeten diabolischen Klari-

---

[323]) Julius Kapp, „Carl Maria von Weber", S. 291.
[324]) Waltershausen, a. a. O., S. 85.
[325]) Berlioz, Literarische Werke, VI, 197: „Nein, nein, es muß gesagt werden: Eine zweite von solcher Schönheit gibt es nicht. Niemals sind bei einem deutschen, italienischen oder ösischen Meister frommes Beten, Melancholie, Unruhe und Andacht, schlummernde Natur, tes Schweigen der Nacht und geheimnisvolle Harmonie des Sternenhimmels, qualvolle Er- ng, Hoffnung, halbe Zuversicht, Freude, berauschende Glückseligkeit, Verzückung, ver- elnde Liebe in einer einzigen Szene derartig zu Worte gekommen."

nettenmelodie. Bedeutsam ist schließlich das Wiederauftreten d
Piccolotriller aus dem vorangegangenen Liede Kaspars zu den Roulad
des Triumphsatzes: instinktiv breitet so Weber einen äußeren musik
lischen Leitgedanken über die ganze Szene der Verführung Max
durch den unheimlichen Höllensohn aus.

Zu einer Uebersteigerung dieser schon so freiheitlichen Bi
dungen wurde Weber in „Euryanthe" (1823) durch das Bestreb
geführt, in der ganzen Anlage des Werkes alleine der dramatisch
Wahrheit zu dienen. Das gesamte Material der alten Arie wird hi
in Inhalt und Form neu durchtränkt mit dem romantischen Ausdruck
verlangen — gleichzeitig aber werden, wie auch noch in „Oberon", u
bedenklich die gewohnten Typen beibehalten.

In der einsätzigen Arie der Eglantine Nr. 6 erscheinen Konflikt
bildungen zwischen Text- und Musikmetrum, vor allem an der Ste
„Nein, dein Mitleid ist kein Lieben!"; Eglantines zweite Arie, ebenfa
auf einen Satz beschränkt (Nr. 8: „Er konnte mich um sie v
schmäh'n"), ist als Rachearie einer starken Formelhaftigkeit v
pflichtet, doch regen sich auch hier neue Ausdruckskräfte, die mit d
musikalischen Periodenbau nichts mehr anzufangen wissen. Eige
wille und Konvention stehen hart nebeneinander.

Die bedeutendste Arie des Werkes und einer der wichtigs
Angelpunkte zwischen klassizistischer und romantischer Geisteshaltu
überhaupt ist die Introduktion des 2. Aufzuges Nr. 10 Szene u
Arie des Lysiart. Kein Gleichnis, kein lyrisch-betrachtend
Moment, keine Typenleidenschaft liegen hier mehr der Arie zugrun
in elementarster Gefühlssprache wird ein vom romantischen Zwies
der Welt und von wilder Liebessehnsucht gequälter Mensch geschild
den szenischen Rahmen bilden Nacht und Ungewitter. In der Mu
haftet den ersten beiden Teilen eine rhapsodische Gestaltung an,
sich einer rationalistischen Gliederung ebensowenig fügen will,
leidenschaftliche Erregung mit Vernunftgründen zu bändigen ist. —
Hauptmotiv der Orchestereinleitung konstatiert Moser[326]) „finst
Energie"; sie spricht sich aus in der zackigen melodischen Umrißli
äußerster dramatischer Konzentration. Als stilbestimmendes Mittel
romantisch-dämonischen „Stimmung" ist die Lagerung des Motivs
Taktgefüge anzusehen; die schon von Berlioz als neuartig empfund
Webersche Dreitaktgruppierung läßt das blitzartig aufzuckende M
mit seinen langen Pausen in krassen Gegensatz zu den dicken B
akkorden treten; der erste Takt mit seinem losbrechenden Paukenwi
ist, zusammen mit dem zweiten, als tektonischer Großtakt in die e
Melodiegruppen mit einzubeziehen[327]). Im gesamten Arienvorspiel l
nicht mehr klassizistischer Gliederbau, sondern ein lebendiger symp
nischer Fluß vor.

Die jagende Unrast des Lysiart malt Weber mit musikalisc
Mitteln auch im zweiten Abschnitt dieser Szene. Die Eigenart
Gestaltung dieses im wesentlichen nur streicherbegleiteten Satzes

[326]) Geschichte der deutschen Musik, III, 98.

[327]) Die klangliche Wirkung dieses rhythmisch amorphen Taktes steht in der Mitte zw
dem Einleitungstremolo in Beethovens 9. Symphonie (1. Satz) und einerseits Bruckners 4.
phonie (1. Satz), andererseits Wagners Rheingoldvorspiel.

innt besondere Plastik im Vergleich mit dem textlich entfernt verandten Schlußsatze der Arie der Leonore Nr. 9 aus Beethovens Fidelio". In tieferem Sinngehalt und musikalischer Prägung begnen sich hier zwei Antipoden: bei Beethoven die Erfüllung der Pflicht gegen die Neigung" (Kant) in mutiger Tathandlung, bei Weber das leidenschaftlich wild begehrende Sehnen unbeherrschter riebhaftigkeit; dort eine selbst im mitreißenden Schwung des Allegro on brio streng rhythmische und harmonisch klare Periodisierung der elodie, hier eine rhythmisch-metrische Verschleierung bei gleitender armonik. — Bezeichnend für die geschichtliche Lage des Weberschen rienstils ist es, daß die beiden Schlußabschnitte der Szene in den atten Ablauf herkömmlicher Haltung zurückfallen (Rachesätze); sie lein wirken arienmäßig, während der erste und zweite Abschnitt in rer metrischen Individualgliederung zukunftweisend sind.

Die Betrachtung der Arie des Adolar Nr. 12 „Wehen mir Lüfte uh' " unter den bisher gewonnenen Gesichtspunkten zeigt den Komonisten wiederum auf neuen Wegen. Der erste Teil ist nach Text nd musikalischer Behandlung (Solobratsche, Ritornell, Tonart As-Dur) ne Romanze. Der gar nicht üble Text der Helmina von Chézy hätte ch dem gewohnten Gleichmaß der Takte ohne weiteres gefügt; Weber er faßt den „bangen Schmerz", das „süße Leid", die ganze Stimmung nondbeglänzter Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält" (Tieck) Fünftaktgruppen. Der zweite Satz (Allegro) läuft wieder in der ewöhnlichen Form ab; sein kantables As-Dur-Thema („O Seligkeit, ch faß' ich kaum") ist aus der Ouvertüre allbekannt. Die letzte Arie er Euryanthe Nr. 20 ist in Rücksicht auf die erregte dramatische tuation einsätzig gehalten („Zu ihm, zu ihm, o weilet nicht").

Den Gipfelpunkt seines Arienschaffens erreicht Weber im Oberon" (1826) mit der Arie des Elfenkönigs Nr. 2 „Euryanthe" ar als „große Oper" durchkomponiert, „Oberon" kehrt zur Singspiellage mit Sprechdialog zurück; bei alledem bringt die genannte Arie, s echt romantische Stimmungseinheit in einem Satze ablaufend, ein e bisherigen Arienformungen übertrumpfendes neues Prinzip in der lbständigen Durchführung thematischen Materials in der symphoschen Begleitung, mit der sich die Singstimme periodisch ergänzt. hon im Notenbild bietet diese Arie einen vom bisherigen völlig abeichenden Anblick[328]); ihr Hauptmotiv liegt nicht mehr, wie stets sher, in der Singstimme, sondern im Orchester, das selbständig mit strumentalen Mitteln Oberons Traumesqual symbolisiert. Die melosche Formung der Singstimme erwächst aus dem Motivgut der rchestersymphonie und richtet folgerichtig ihre metrische Gliederung ch den Sinnakzenten und Quantitäten des Textes. Die musikdramache Konzeption im Wagnerschen Sinne ist im Rahmen einer Einzelmmer erstmalig Wirklichkeit geworden.

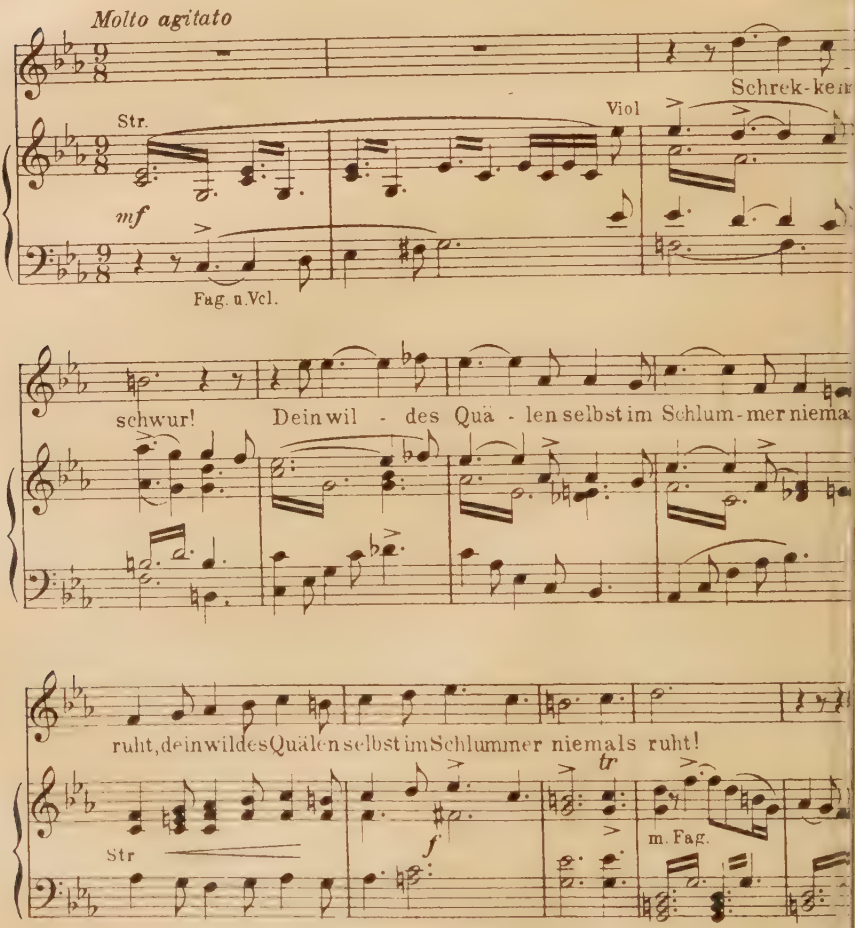
Seltsam kontrastierend nehmen sich daneben die übrigen Arien r Oper aus, von denen jede für sich eine andere Spielart verkörpert. e Kraft zur Durchführung einer einmal erkannten und am Teil erobten Idee im ganzen Organismus des musikalischen Dramas blieb

[328]) Siehe Notentafel.

Weber versagt; freilich war er, als er den „Oberon“ schrieb, schon vo
Tode gezeichnet. — Die erste Arie des Hüon Nr. 5 „Von Jugend auf
dem Kampfgefild“ greift auf die Dacapoform zurück; die eigenwilli
Metrik in der Musik jedoch und die romantische Ideenverbindung v
Rittertum und Schwärmerei im Text wollen sich diesem Rationalism
nicht recht fügen. Die an Stelle dieser Arie für Braham nachkomp
nierte Szene und Arie Nr. 5 b ist, wie Hüons Arie Nr. 20, ein Zei
typus. Romantische Kleinformen sind die beiden Gesänge der Fatin
welche die Zeit mit enthusiastischem Beifall aufnahm. Die Arie
Nr. 10 „Arabiens einsam Kind“ war vom Komponisten ursprünglich

---

C. M. v. Weber, „Oberon“, Arie des Oberon Nr. 2



omanze bezeichnet worden[329]) und prägt in der Tat den Romanzenharakter in Begleitung und Melodik, der einleitenden Violoncellofigur nd dem Moll-Dur-Wechsel aus; derselben Gattung gehört Nr. 15, Arabien, mein Heimatland", an.

Die bewundertste Nummer der Oper, die „Ozeanarie" der Rezia, r. 13, ist in ihrer Anlage in der deutschen romantischen Oper ohne orläufer; die bisher gewonnenen Merkmale versagen an diesem Beiiel. Vorbilder sind indessen die Arien Nr. 6 („Rollend in schäumenen Wellen") und Nr. 22 („Nun scheint in vollem Glanze der Himmel") us Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung" sowie der Chor r. 12 mit dem vorangehenden Rezitativ der Hanne „Die Morgenröte richt hervor" aus den „Jahreszeiten"[330]). Von hier hat Weber instruentationstechnische Anregungen übernommen. Selbst die Tempovorzeichnung „maestoso" stimmt überein[331]). Ungewohnt bei Weber ist ie Beharrlichkeit in der Harmonik: das einleitende Rezitativ „Ozean, u Ungeheuer" und das Allegro moderato „Ach, noch hör' ich Sturmesoben" verbleiben hartnäckig in der Grundtonart; eine harmonische einheit tritt allerdings mit dem Allegretto „Doch was glänzt dort hön und weiß" ein, in dem die Holzbläser dem C-Dur-Akkord der reicher unvermittelt ihr As-Dur entgegensetzen[332]). Beschränkung altet auch im Orchester: den Sonnenaufgang schildern lediglich ianissimo-Tremoli der Streicher, lang ausgehaltene Horntöne und aufärtsgehende Skalenläufe der Orchesterbässe; bei der Auflösung des rescendo im C-Dur-Maestoso „Und nun die Sonne strahlt" treten langssymbolisch, jedoch nur im tonischen Dreiklang, Posaunen, Hörner nd Pauken, später auch Trompete hinzu. Die Schilderung des nahenen Schiffes beschränkt sich auf die Rezitativmittel Haydns. Im chlußsatz paart sich die Tradition des freudig erregten Ariensatzes it der Weberschen Eigenart der Stimmbehandlung; besonders beannt wurde die auch in die Ouvertüre eingegangene Stelle „O Hüon, ein Gatte", deren weibliche Melodieendungen (12/8) hier im schnellen empo kaum stören. An die Singstimme werden die gewaltigsten Anorderungen hinsichtlich Höhe, Kraft und Umfang gestellt.

Neben Weber steht als Arienkomponist nur ein Meister der eutschen Opernromantik — Albert Lortzing. Seine Erweiterung es vorliegenden Materials zur romantischen Ausdrucksfülle, seine sychologisch durchdachte Formgebung und seine Instrumentationsunst machen seine Arien bedeutender als die eines Spohr oder Marschner.

---

[329]) Max Maria von Weber, „C. M. v. W.", S. 457.

[330]) Weber hatte sich eindringlich mit Haydn beschäftigt. Im Jahre vor Beginn der Kompsition des „Oberon" brachte er in Dresden die „Jahreszeiten" zur Aufführung; sein Sohn und iograph bezeugt, daß er das Werk „überaus hoch" verehrte (Max Maria von Weber, a. a. O., 438). — Eine ähnliche Uebernahme der Haydnschen Rezitativkunst zeigt auch die Arie der phonsine „Die Sonne steigt empor" in Kreutzers romantischer Oper „Der Taucher", I, 1.

[331]) Weber wählt als Tonart C-Dur, während Haydn Tagesanbruch und Sonnenglanz in beiden atorien konsequent in D-Dur symbolisiert, ebenso Kreutzer.

[332]) Diesen Effekt wendet Weber, stets in den gleichen Tonarten, mehrfach bei der Schildeng des Lichtes und Glanzes an; vgl. Kavatine der Agathe u. ö. Auch bei Spohr findet sich e gleiche Wendung in der Kerkerszene des „Alchimisten" III, 1 zu den Worten „Das Dunkel rd Licht".

In den Jugendwerken zeigt sich neben den unerläßlichen Formstudien stärkste Selbständigkeit. Das Instrumentationsexperiment der Besetzung der Rachearie des Ali Pascha mit vier Trompeten lernten wir bereits kennen[333]). „Die beiden Schützen" (1837) prägen in Gesamtanlage und Einzelnummer den reinen Typus der deutschen komischen Oper aus (Arien: „Jetzt vorwärts, jetzt zurück", „Ihr freundlich stillen Fluren"; Ariette: „Ich werde bald zu nichts mehr taugen"). Das im gleichen Jahr erschienene Meisterwerk „Zar und Zimmermann" assimiliert diesem Stil einzelne Ausdruckselemente der italienischen opera buffa besonders Rossinis. Die Ariette der Marie Nr. 2 „Die Eifersucht ist eine Plage" löst die Fortsetzung des einleitenden Andantino in den italienischen Parlandostil auf, der durch Oboen- und Flötenfigurationen mit heiterer Grazie belebt wird; mit dem Zurückfallen des Refrains in die Melodie des Andantino wird die von Komponisten niemals vernachlässigte äußere Rundung erzielt. Die Arie Nr. 3 zeigt den Zaren bei der Nachricht vom Aufstand in Moskau in leidenschaftlichem Zorn („Verraten, von euch verraten"); das einleitende Rezitativ ist, wie später häufig bei Spohr, in lebhaften Modulationen ohne Haupttonarten-Vorzeichnung gehalten. In den Koloraturen zeigt sich italienischer Einfluß; der Schlußsatz gehört mit seinem großen Orchesterapparat dem heroischen Arientypus an. Das humoristische Gegenstück dieser kraftvoll männlichen Nummer, van Bets Arie „O sancta justitia", hat größte Beliebtheit erlangt; Lortzings praktische Theatererfahrung als Sänger und Schauspieler machte ihn zum Komponisten publikumswirksamer Gesangsstücke ja berufen. Noch heute weiß man kaum, was man an diesem Prachtstück des Dichterkomponisten mehr bewundern soll: die refrainartig wiederkehrende Melodiephrase der Selbstherrlichkeit „O ich bin klug und weise", die zungenbrecherische Plappertechnik, die vielseitige Instrumentation (Holzbläsereffekte, der Geigenklang „sul ponticello"), die an Dittersdorfs „Doktor und Apotheker"[334]) übernommenen Wörterreihen auf „-ieren", das komische Cantabile „Diese ausdrucksvollen Züge" oder die große Schlußsteigerung.

Zeigt sich schon in dieser Oper der Reichtum des Komponisten gegenüber dem lyrischen Einerlei seiner Zeitgenossen, so bringen die folgenden nur immer mehr Neues. Die Arie des Titelhelden Nr. 3 „Caramo" (1839) prägt mit dem mehrfachen Wechsel zwischen dem heiteren „Lalala" und der wehmütigen Klage um die treulose Geliebte das romantische Stilelement des Stimmungsumbruchs aus; im ersten Finale Nr. 5 begegnet eine italienische Bravourarie der Rosaura, die „vortrefflich zum Bühnenbild – Konzert in vornehmer Rokokogesellschaft – paßt"[335]). In „Hans Sachs" (1840) erinnert die Kavatinenarie der Kordula an Aennchens übermütige Grazie; besonders die vorausgehende Andante lugubre ist wohl der kecken Erzählung von der „seligen Base" abgelauscht. In „Casanova" (1841) entspricht die mehrsätzige E-Dur-Arie Nr. 3 der vom Komponisten, sicherlich

[333]) Vgl. darüber G. R. Kruse, Lortzing-Biographie, 1899, S. 22.
[334]) Arie Nr. 11 „Ein Doktor ist, bei meiner Ehr', der größte Mann im Staate", C-Dur.
[335]) Kruse, a. a. O., S. 63.

ter dem Einfluß der Bühnengestalt des Mozartschen Don Giovanni, forderten kraftvoll-eleganten Persönlichkeit seines Helden, wie wir schon aus seinem Polonaisenliede mit dem Leitthema „Freiheit!" nnen.

Ein Zusammenfluß verschiedener Stilelemente liegt auch im Wildschütz" (1842) vor. Das klassizistisch-architektonische inzip spricht aus dem Rondo der Baronin Nr. 3 „Auf des Lebens schen Wogen", das bei der für den reifen Lortzing charakteristischen ßen Orchesterbesetzung einen singspielmäßigen Grundton bewahrt; ne Entsprechung dazu ist die Arie des Grafen Nr. 13 „Heiterkeit und öhlichkeit", das schon besprochene glanzvolle Polonaisenrondo. mödiantische Verstellung und parodistische Kavatinenelegie begnen sich in der für den Zeitstil bezeichnenden Nr. 8 (Duett zwischen äfin und Baron und dessen Arie). In der berühmten Arie des culus endlich „5000 Thaler" (Nr. 12) geben sich Osmin und Bartolo t Lortzings eigenem van Bett ein Stelldichein; wieder wird der Parndostil der Buffa[326]) von einem elegisch-humorvollen Zwischensatz terbrochen („Doch wenn Gretchen tränenvoll mich um Gottes willen ttet"), auch hier schillert das große Orchester in allen Farben.

Nach diesen Gesellen- und Meisterstücken in der Arienkomposition tt Lortzing an die Vertonung seiner romantischen Zauberoper Undine" (1845) heran. Ihre Arien haben Vorbilder in Webers mantischem Opernstil, sonst aber keine Parallelen. (Die Arie des it Nr. 1 „Da lieg', du altes Mordgewehr" ist freilich eine liedmelosche Buffoarie; doch hat sie, wie die ersten Nummern des „Fidelio", diglich die Aufgabe des Entréeliedes.) In der Szene, da Undine dem tter Hugo von ihrer Herkunft berichtet und ihm ihre Liebe geht (Nr. 8, Rezitativ und Arie: „So wisse, daß in allen Elementen Wesen gibt, die aussehn fast wie ihr"), besticht der in wechselnden etren reimlos geführte Text des Dichters Lortzing. Wie zur gleichen it in Wagners Jugendopern ist damit dem Musiker wertvolle Vorbeit geleistet, zumal, da der Text gegenüber dem Gefasel der Durchmittslibretti in jedem Worte solche Erheblichkeit besitzt, daß der mponist reichste Anregungen aus ihm beziehen konnte. Wortwiederlungen stellen sich nur mehr in geringem Umfange am Schluß ein. rtzings Instrumentationskunst gibt dem einleitenden szenischen compagnato das Gepräge: in Figurationen und thematischen Genken der einzelnen Instrumente (je 2 Fln., Klarn., Fag., Hrnr., Pkn. Str.) deutet er minutiös den Textsinn aus; leitmotivische Verbinngen geben dem Ganzen logische Geschlossenheit. Starke Belebung r Tonsprache ergibt sich aus dem dauernden Takt- und Tempoechsel, ebenso aus der Einschiebung kurzer arioser Partien mit der ythmischen Konstanz ihrer Begleitformen; diese werden nicht in sich geschlossen, denn dem wiederspricht ja der psychologisch fortarreitende Text, die Technik der thematischen Entwicklung und Verbeitung aber zeigt den Komponisten neuerlich seinen Zeitgenossen

---

[326]) Solche Uebernahmen italienischer Muster finden sich häufiger in der deutschen Oper der . Man vgl. etwa die 1. Nr. des Starost in Stunʼtz' italienisierender Oper „Schloß Lowinsky"
[326]) „Denn die Blüte kühner Helden läßt sich mir zum Eidam melden".

überlegen. Die beiden letzten Sätze („Ich bin beseelt!", „Ich bleibe dein!") bringen eine Verquickung von ariosem Sprachgesang und instrumentaler Symbolik bei musikalischer Vereinheitlichung durch Korrespondenz der Grundrhythmen. In der Harmonik ist die ganze Szene auf den Kontrast der beiden Terzverwandten E - Dur und C - Dur abgestellt.

Der Auftritt der Berthalda Nr. 9 (Rezit. u. Arie m. Chor) ist bei äußerlicher Ariensatzfolge eine Szene des psychologischen Wechsels (Stimmungsumbruch). Das ganze überkommene Ausdrucksmaterial der romantischen Oper erfährt eine neue Sinngebung: die Triolen gewinnen leitmotivischen und tonsymbolischen Charakter, die unvermittelten Modulationen treten in den Dienst der Charakterzeichnung und Stimmungsmalerei.

Mit der letzten Nummer (Nr. 16, Entr'acte, Rezitativ und Arie des Hugo) ist der Komponist völlig bei der hochromantischen Szenenkomposition angelangt; er bedient sich dabei ähnlicher Mittel, wie drei Jahrzehnte zuvor Hoffmann in seiner gleichnamigen Oper. Das Vorspiel beginnt, wie die Ouvertüre, mit dem Leitmotiv (!) des Kühleborn, dem sich ein Wagners Tristanmotiv vorwegnehmendes Liebesthema zugesellt; die Fortspinnung beider vollzieht sich bei schnellem Tonart-, Tempo- und Taktwechsel unter fortlaufender Stimmungssymbolisierung und Motivkombination, bis das Kühleborn-Motiv eindringlich in metrischer Verdoppelung auftritt. Auch in der anschließenden Szene des Hugo folgen sich die musikalisch- psychologischen Vorgänge schnell wechselnd auf engstem Raum (man beachte die Kürze der Taktabstände!):

Der Ritter träumt von Kühleborn („Hinweg, hinweg!").

Er besinnt sich, legt sich zurecht, was er geträumt:

„Und süßer Schwanensang tönt mir ins Ohr . . ."

„Undine öffnet weinend ihre Arme und schließt mich an die treue Brust."

„Mir schien der Morgen aufgegangen . . ."

„Was regt sich so mächtig die Erinnerung?"

Musik dringt aus dem Schlosse („Ha, eben recht, ihr Jubeltöne!").

Er kann Undine nicht mehr lieben, sein Herz wendet sich Berthalda zu („Nur sie, die alle Reize schmücken").

Knappes Rezitativ der c-moll-Regio

Andante, 4/4, ohne bestimm Haupttonalität; im Orchester d Kühleborn-Motiv in wechselnd Rhythmisierung;

Zwei Takte Andantino As-Dur, 9/ Motiv des Wasserreichs;

Vier Takte Rezitativ, As-Dur, 4/4;

Ausgeführtes Larghetto, As-Dur, 3 70 T.;

Neun Takte Rezitativ, 4/4, Mod lation nach G-Dur;

Allegro non troppo, G-Dur, 3/4, n Triolenbildungen; Modulation üb E-Dur und G-Dur (2 T. Rezi nach:

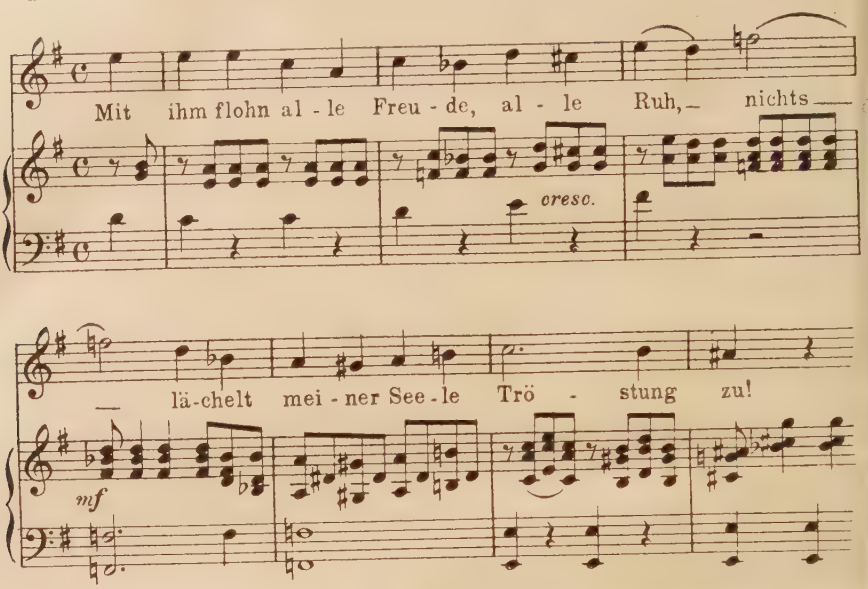
C - Dur, schwungvolles Schlu Allegro (non troppo ma trio fante, 4/4).

Mit der Rückkehr von der romantischen zur komischen Oper ellen sich ein Jahr später im „Waffenschmied“ (1846) ieder autonom-musikalische Gestaltungen ein, in denen der Text ir innerhalb der Gesamtmelodiebildung und der charakteristischen ıythmik der Begleitung interpretiert wird; „das Orchester drückt nz schlicht die Grundstimmung der Situation aus, ohne — wie in Undine“ — einem einzelnen Instrument oder einer Instrumentalıuppe eine individualisierende Tonsprache zuzuerteilen“ [337]). Hierhin hört zunächst das Polonaisenrondo des Georg Nr. 2 „Man wird ja ımal nur geboren“ und die Singspielariette der Irmentraut „Welt, ı kannst mir nicht gefallen“; immerhin ist in beiden die große rchesterbesetzung opernhaft. Eine, freilich sehr freie, Rondoform auch die schelmische Arie der Marie Nr. 11 „Wir armen, armen ädchen“, in der die erste Episode im Tempo des Ritornells gehalten ıd nur tonartlich abgehoben ist, während die zweite, wesentlich ausdehntere, mit ihrem molto sostenuto den notwendigen künstlerischen ontrast innerhalb des Formzwanges erzielt. Diese liedmelodischen ormen waren Lortzings Domäne; er erfüllt sie in Text und Musik it einer Anmut, die sie noch heute allbekannt erhält. Seine Opernınst aber ist in ihnen nicht erschöpft. Die in „Undine“ entwickelten ittel behält er nun bei: Nr. 4 (Finale; Rezitativ und Arie der Marie Er schläft, wir alle sind in Angst und Not“) ist, bei Uebernahme ümmungsmäßiger Elemente der Arie der Agathe, eine moderne zene. Romantisch allein ist bereits das Verhallen des vorangegangenen Gute-Nacht“-Chors; das Arioso „Er ist so gut“ mit Klarinettenkadenz eingebettet in ein unnachahmlich schönes Rezitativ, dessen Beeitung den Klangreiz der Holzbläsergruppe gegen den der Streicher ısspielt. Die Arie selbst besteht aus einem Allegretto affabile „'s mag eilich nicht so übel sein“, als dessen Abschluß das Arioso der Szene iederholt wird. Von hohem Liebreiz und großer Publikumswirksamit ist der zart verklingende Schluß „Dir wünscht dein Liebchen süße uh“, mit dem die romantische Nachtstimmung verschwebt.

Lortzing hat in seinen Opern bis zum letzten um dramatische ahrheit und echte Theatergestaltung gerungen; ein Versiegen der raft, wie bei Marschner und Spohr, ist kaum zu spüren — freilich urde der Meister ja schon 50jährig vom Schaffen abberufen. Aus inen drei letzten Bühnenwerken sei noch die viersätzige große Arie r Isalda Nr. 9 aus „Die Rolandsknappen“ erwähnt. Mit der nbeziehung von Tanz und Chor der Gespielinnen ist die Form zur ene erweitert, mit der Wiederholung der beiden letzten Abschnitte ird musikalische Geschlossenheit erzielt. Wie sehr der Melodiker ıd Orchestertechniker Lortzing die Schwächen seiner weichlichen eit bei Anwendung gleicher Mittel zu vermeiden wußte, geht aus einer elle des ersten Satzes hervor. Sprachgesang, edle Linienführung der elodie und die nur aus dem Bestreben nach wahrem Ausdruck hergehende metrische Siebentaktfassung zweier 5-hebiger Verse zeigen ht romantische Stimmungskunst; mit den Phrasensteigerungen im

[337]) Kruse, a. a. O., S. 89.

2. und 3. Takt bietet das Beispiel einen deutlichen Vorausklang zu Wagners Tristanstudien „Träume“ [338]).



Ist Lortzing in der Oper der selbständigste Nacheiferer Webers, so stehen sich Spohr und Marschner mit ihrem wenig glücklichen Verhältnis zur Musikarie nahe. Marschner war als Komponist ein dramatischer Veranlagung für die Schaffung musikalisch gerundeter Formen nicht prädestiniert; ebenso mag die geringe Anzahl seiner Kompositionen außerhalb des musikalischen Dramas als Erklärung für das Zurücktreten der Bedeutung seiner Opernarien dienen. Die Abneigung gegen die „absolute Melodie“, für den psychologisch fühlenden Meister nachgerade fast selbstverständlich, gipfelt, wie wir sehen werden, bei ihm schließlich in der Forderung, es solle dem Hörer bei der Arie „nicht arienhaft zumute werden“. Spohr war als Komponist vielseitiger; ihn behindert jedoch in der Arie eine gewisse Neigung zu weichlicher Lyrik, während er sein Bestes in der Oper wie Marschner, im stimmungsvollen Orchesterstück („Faust“, Blocksbergszene), im dramatischen Ensemble oder der frei angelegten Szene und vor allem auch in der Kleinform[339]) zu geben hat. So wird auch Spohr in den aus Traditionsgeist noch „Arie“ genannten Musikstücken seiner Opern mit einem Schlage hochbedeutend, wenn er, wie in „Berggeist“, den szenischen Zusammenhängen nachspürt, oder wenn er, wie in „Faust“ und „Jessonda“, unabhängig von fremden Vorbildern im einleitenden begleiteten Rezitativ aus der Kraft seiner

[338]) Auf Grund dieser Feststellungen ist Laues Auffassung („Die Operndichtung Lortzings“, 1932, S. 188), Lortzing habe an der großen romantischen Bewegung zwischen Hoffmann und Wagner „keinen Anteil“, sein Reich gehöre „einer anderen Welt“, entschieden zu widersprechen. Leider ist dies ungerechtfertigte Urteil noch immer in weiten Kreisen verbreitet.

[339]) Neben der von beiden gepflegten Opernromanze bevorzugt Spohr die Kavatine, Marschner das Opernlied.

sikertums, angeregt durch den individuellen Textgehalt, einmalige dungen anstrebt. Auch Marschner kommt auf diesem Wege zum entlichen Betätigungsfelde seiner Schöpferkraft — freilich wird so beiden Meistern das Schwergewicht der Gestaltung aus der eigent- nen Arie in Rezitativ und Szene verlagert. Ein genialer Wurf ist n Arienkomponisten Marschner nur einmal in „Hans Heiling" ge- ngen.

Spohr lehnt sich in der Jugendoper „Der Zweikampf t der Geliebten" (1811) an seinen erwählten Patron in der ernkomposition Mozart an. Im „Faust" ist die Arie des Titel- den im ersten Akt, ohne höhere Bedeutung zu beanspruchen, dank glücklichen Uebereinstimmung textlicher und musikalischer Lyrik freundlich gerundetes Gesangsstück, das mit der Reprise des rghetto nach einem erregten Allegrosatz noch von der Dacapoform timmt ist; hinter der Arie des Wohlhald verbirgt sich ein strophi- nes Trinklied. Die Arien der Kunigunde und des Hugo Nr. 5 und 6 d in ihrer Satzfolge zeitgebunden; wegweisende Mittel findet ohr dagegen in der Szene des Faust Nr. 13. Er begnügt sich nicht mit, das Schwanken Fausts zwischen den beiden Frauen Kunigunde d Röschen in herkömmlichen Satztypen zu veranschaulichen, ndern läßt für beide zwei musikalische Personalsymbole in unmittel- ren Wettstreit treten, und zwar für Kunigunde das Orchestermotiv „Kampfbereitschaft" aus dem Arienschlußsatz, für Röschen er- nerungsmotivisch das Thema des Duetts Nr. 3 „Folg' dem Freunde t Vertrauen".

„Zemire und Azor" (1819) schrieb Spohr, wie er selbst gt, unter Einwirkung von Rossinis „Tancred"; Bildungen wie das orfugato und das Kanonterzett Nr. 4 und 5 verschwinden in der fen Opernromantik. Die Arie des Sander Nr. 2 ist eine Dacapoform, ors Nr. 6 ein Polonaisenrondo. Die Reprise ganzer Sätze und Satz- le in Nr. 15 kehrt beim alternden Spohr in den „Kreuzfahrern" eder.

„Jessonda", Spohrs Meisterwerk, bindet sich nicht an einen heitlichen Stil. In der einsätzigen Arie mit Chor des Dandau Nr. 5 er auf Morgen-Abendgluten" wird der Text im Sprachgesang vor- ragen; in der Musik werden die textgezeugten Melodiegruppen anglos aneinander gereiht. Nr. 7, Rezitativ und Arie der Jessonda, hört wohl zum Tiefsten und Innigsten, was Spohr in der Opern- nposition je gelungen ist"[340]); der Schaffensakzent aber liegt außer- b der geschlossenen Sätze. Der romantische Zwiespalt der Form- eichnung drückt sich in der Doppelbenennung der Einleitung mit ezitativ" und „Andantino" aus. Der Anfangstext in gebundener osa mit wechselnden Metren ist nach der Sinnbetonung in Musik etzt. Seine Grundstimmung (Abschied von der Heimat und dem iebten) wird von dem das Rezitativ umrahmenden und durch- ngenden Andantino festgehalten; die Singstimme ordnet sich ihm s ein, um es teils auch unter zahlreichen Taktwechseln im Dienste

[340]) R. Wassermann, „Louis Spohr als Opernkomponist", Diss. Rostock 1910, S. 41.

der Deklamation zu unterbrechen. Die geschlossenen Ariensätze trete zurück. Die übrigen vier Sologesangsnummern der Oper sind von der in „Jessonda" beherrschenden Polonaisenrhythmus durchzogen; gleich zeitig stellt sich eine symmetrische Formgliederung ein (Rondo i Nr. 16, Dacapo in Nr. 19).

Deutlicher noch als in „Jessonda" kommt die Krisis der musik dramatischen Kompositionstechnik in der folgenden Oper „Der Berggeist" (1825) zum Ausdruck; sie ist das entwicklungsgeschich lich interessanteste Werk Spohrs, dessen Verbreitung lediglich di noch wirkungsvollere Komposition eines ähnlichen Stoffes durc Marschner („Hans Heiling") im Wege stand. In Dörings Libretto ist auf Wunsch des Komponisten auf den Textreim verzichtet; in di Musik wird erstmalig die Nummernabfolge aufgegeben zugunsten di Einteilung in Szenen. Der Bedeutung der Musikarie mußten die Neuerungen einen entscheidenden Stoß versetzen, wie schon Glu 50 Jahre zuvor setzte ein deutscher Meister dem Wust der immer me verfallenden geschlossenen Sologesangsnummern und der inhaltli hohlen Favoritarien und Cabaletten mit selbständigem Schöpfermut di szenisch-dramaturgischen Aufbau als gestaltgebendes Prinzip entgege Immerhin aber bewährt sich auch hier in manchen Einzelsätzen, ger wie 25 Jahre später bei Wagner, das in den Arien der Vergangenh aufgespeicherte Ausdrucksgut von Eigenwert. In zwei Szenen ist d Bezeichnung Arie noch beibehalten, ohne mehr als ein Deckname sein für stilistisch zum musikdramatischen Monolog gewandelte G bilde. So schmilzt der Komponist in der Szene der Alma I,6 die A dem Szenenkomplex des ganzen Auftritts ein; der Textdichter übe nimmt hierbei die Motive der Ariengestaltung Webers in der Sze des Max (Stimmungsumbruch usw.). Alte und neue Ausdruckswelte klassizistische Formkraft und romantisches Expansionsverlang liegen im Kampfe in der Arie mit Chor des Berggeistes in der 5. Sze des letzten Aktes. Getreu seiner Liebe, macht sich der Geist an d Sisyphusarbeit des Blumenzählens. Sein mehrfach vergeblicher Ve such wird in der Musik durch die selbständige Durchführung ein schon vorher aufgetretenen Symbols der Leidenschaft (auftaktig Dreiachtelmotiv) ausgedrückt; der Chor spielt nach Glucks Manier d Rolle des interpretierenden Beobachters. Im Allegro „Hinweg a diesem Zwange" wird der Bereich der Rache- und Wutarie gestre an die Stelle der engen Intervalle zur Darstellung der Leidensch treten diejenigen von der Quarte bis zur Oktave und riesige Triole ketten. Im Schlußsatz „Ihr Blitze zeigt" wird die Solostimme des z nenden Geistes vom Chor getragen, während gleichzeitig im Orches das Leitmotiv des Berggeistes ertönt.

Ist Spohr mit diesen beiden „Arien" hart an der Grenze Wagnerschen Monologs angelangt, so war ihm, wie Marschner, zu ei letzten Durchbildung dieses Stils die dramatische Kraft versagt — „ romantische Seele fühlt sich nicht stark genug, noch weiter das U mögliche zu begehren und gleitet zurück in die Arme der Tra tion"[341])! „Pietro von Abano" (1828) kehrt zur Nummern

[341]) Georg Mehlis a. a. O., S. 72.

lung zurück; die Arie Nr. 1 des Antonio ist ein Rückschlag zum chtssagenden Zeittypus. Im „Alchymisten“ (1830) besticht die ie der Paola, Nr. 9, durch reiche Modulationen; sie tritt als Szene wirkungsvollen Gegensatz zur Kleinform der anschließenden Ariette r Inez Nr. 10. In dem Alterswerk „Die Kreuzfahrer“ (1845) rsucht der 60jährige vergeblich, nochmals neue Bahnen in der amatischen Komposition zu beschreiten; inmitten der langen und hlreichen Rezitative und Ensembles der durchkomponierten Hand- ng verfallen die beiden einzigen Arien einer weichlichen Lyrik. r. 7 besteht aus Rezitativ und Cantabile (s. Abschnitt „Kavatine“); r. 26, Arie des Balduin, läßt ein Gebetslarghetto und einen Ariensatz r Verzweiflung alternieren und greift damit auf ältere Vorbilder rück.

Wie jeder kommende Meister ist Marschner in der Musik iner Jugendwerke konservativ. Für seine nicht erhaltene erste Oper La clemenza di Tito“ (1813/14) nimmt Gaartz[342]) stilistische bhängigkeit von Mozart an, die sich in der Folgezeit weiterhin sehr merkbar macht. In der Arienkomposition des jungen Marschner nnen neben Mozart auch Beethovens „Fidelio“ und das deutsche ngspiel (Dittersdorf, Hiller) als Vorbilder gelten. Die Arie Nr. 1 s der Singspieloper „Der Kyffhäuserberg“ (1817) erinnert die Sphäre der Marzelline; die Arie des Jobst Nr. 11, ebenfalls ein ozart-Beethhoven-Nachklang, weist dagegen bereits mit der Ver- nigung des romantischen und des komischen Elements auf die Eigen- t des Meisters des „Heiling“ hin; die schwermütige Klage-„Arie“ der hließerin Nr. 6 ist eine zweistrophige Romanze. Von der Oper aidar und Zulima“ (1818) ist nur der Klavierauszug der Ouvertüre halten. „Heinrich IV. und d'Aubigné“ ist von der Wiener Klassik stimmt; „Lukretia“ (1826) steht unter dem Einfluß der italienischen itgenössischen Schule: Marschner macht wie Spohr und wie kurz rauf auch Wagner eine Lehrzeit in allen Gangarten der damaligen er durch. Im „Holzdieb“ (1825) nimmt er sich das deutsche ngspiel zum Vorbild; die Arie des Lorenz, Nr. 2, „Nur Thaler in die nd“ gemahnt an Roccos Lob des Goldes.

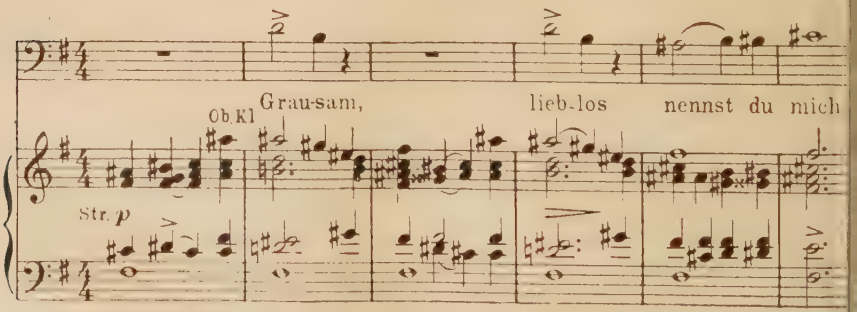
In den drei Meisterwerken tritt die Arie zurück — auch hier r mehr ein gelegentliches Verweilen beim Reinmusikalischen in- tten der bewegten Szenen und Ensembles. Im „Vampyr“ (1828) rtritt Nr. 2, Arie des Ruthven „Ha, welch ein Augenblick!“, den ge- hnten Rachetyp; der Mittelsatz der Dacapoform ist nach früheren rbildern ein Doloroso, das freilich seinen Tonartenkontrast zu den ksätzen (h:d) aus dem Geiste der romantischen Harmonik bezieht. tivische Beziehungen (chromatisches Orchestermotiv, Holzbläser- tiv des Höllengelächters) verbinden die Arie sinnvoll mit den rigen Teilen der Oper. — Ueber die klassische Technik der Durch- hrung und Entwicklung verfügte Marschner nicht, doch entschädigt durch sein Genie der Tonarten- und Motivcharakteristik. Seine ärke liegt in der Deklamation und in der Fähigkeit, dramaturgisch htig zu disponieren; so nennt ihn auch Pfitzner einen „echten Nur-

[342]) H. Gaartz, „Die Opern Marschners“, Lpz. 1912, S. 6.

dramatiker", der keine „musikalischen Reserven hat, wo er ohne Te ist" [343]).

Die beiden folgenden Arien der Oper sind Nachahmungen d beiden Arien des „Freischütz", erreichen jedoch ihre Vorbilder wed in musikalischer Hinsicht, noch in der motivischen und geistig Durchdringung. In der Szene und Arie der Malwina Nr. 6 kann c Umdeutung des nächtlichen Mondes der Agathe zur „goldenen Frü lingssonne" an der Deutlichkeit der Nachbildung nichts ändern; Religioso wendet sie sich zu Gott, im Rezitativ gewahrt sie das Nah des Geliebten; Weber-Kinds Freudenruf „Er ist's!" wird wörtli übernommen. Die ebenso sklavische Anlehnung der Arie des Aul Nr. 15 an die Max-Arie belegt Marschners Unsicherheit gerade in c Arie; so hat auch die Theaterpraxis ihre beiden Teile nicht unangetas gelassen. Das Andantino pflegt, wie Gaartz mittelt[344]), als dramatis überflüssig gestrichen zu werden; das Allegro hat Wagner für sein Bruder Albert in Würzburg neu gedichtet und komponiert (1833)[345]).

„Templer und Jüdin" (1829), Marschners reifstes We hinsichtlich der deklamatorisch-szenischen Gestaltung, enthält nel Szenen und Ensembles, vier Liedern und der Preghiera nur noch zw Arien, die als Nr. 11 und 12 dicht nebeneinander stehen: davon ist Arie des Ivanhoe mit Chor „Es ist dem König Ehr' und Ruhm" dreiteilige Polonaise ein durchschnittlicher galanter Zeittyp; ga anders in echt romantischem Gegensatz die nächste Nummer. Die se ausgedehnte „Szene und Arie" des Guilbert ist das deutlichste al vorhandenen Beispiele eines völligen Mischstils in der Arie. Marschn schrieb an den Textdichter Devrient: „Des Templers große A ist ... eine Szene (wie auch drüber steht), bei der dem Publikum nic arienhaft zumute werden darf" [346]). Diese Bemerkung ist auf d ersten Teil der Szene zu beziehen, der die Symbolisierung des gefüh mäßigen Gedankenhintergrundes ins Orchester verlagert zeigt, dessen umfassender Melodielinie heraus die abgerissenen Worte Sängers überhaupt erst ihre psychologische Bedeutung erhalten.



[343]) Vorrede zu dem von P. neu bearbeiteten Klavierauszug des „Vampyr", Fürstner, Berlin.
[344]) a. a. O., S. 35.
[345]) Vgl. Ballings Gesamtausgabe der Werke Wagners, Leipzig 1914, XV, S. 82.
[346]) Gaartz, a. a. O., S. 47.

Das bisher herrschende Verhältnis von Singstimme und Orchester völlig umgekehrt worden. Der frühere instrumentale Begleitrper wird zum Stimmungs- und Gedankenträger, die melodisch bstherrliche und im Gesamtklang dominierende Gesangsstimme zum zitierenden Glied des Gesamtorchesters, das die allgemeine Gefühlsrache der übrigen Instrumente durch das deutlich sinnbetonte Wort grifflich präzisiert. Das tonartliche Verhältnis der im Notenbeispiel gebenen Stelle zur Grundtonart e-moll zeigt die an Spohrs Modulanskunst gemahnende Kühnheit der Konzeption. Für den Stil des ort-Ton-Dramatikers ist es ferner bezeichnend, daß dieser erste Teil r Arie auf einer Textvorlage in gebundener Prosa basiert. Der Komnist deklamiert seinen Text musikalisch ohne Rücksicht auf hermmliche Rezitativfloskeln, Parlandowendungen oder Periodenldungen, erzielt aber trotzdem den Eindruck restloser Geschlossenheit lt der Durchführung eines der ganzen Szene bereits einleitend rangestellten rhythmisch charakterisierten Instrumentalgedankens treicherunisono, Allegro con impeto). In der nun erst einsetzenden gentlichen Arie geht der Text in Verse über, der Musiker nimmt e liedhafte Periodenbildung auf, die sich im Allegretto mit der fortufenden Triolenfiguration der Flöten zum Romanzenausdruck vernigt. Von den noch folgenden drei Sätzen sind das Allegro furioso r Rache und das abschließende Allegro brillante des Liebeshoffens, e schon die Bezeichnungen sagen, konventionell; zwischen ihnen eht, tonartlich gegensatzbildend, als romantische Kleinform ein kanbles Andante con espressione der Liebesklage.

Nach dem musikalischen Deklamationsstil des „Templers“ beutet „Hans Heiling“ (1833) eine erfolgreiche Rückkehr zur elodisch geschlossenen Kompositionsform der Arie. Wieder begnen sich Satztreue und Eigenwilligkeit innerhalb desselben Werkes. s konservative Gestaltungen lernten wir die Rachesätze der Geisternigin und Heilings kennen; moderner Ausdrucksfeinheiten bedient ch Marschner in den beiden anderen Arien. In Heilings Nr. 3 „An nem Tag“ versteht er es mustergültg, romantisches Wesen in der nrißform der Arie auszusprechen, die er aber innerlich stark aneift. In den klanglichen Mitteln ist er bescheiden: zu Holzbläsern d Streichern treten nur vier Hörner hinzu. Ein Einfluß der alten capoeinteilung macht sich in der Wiederaufnahme des ersten Satzes i Schlusse geltend; Anlaß dazu ist nicht mehr die Rücksicht auf mmetrische Bauformen, sondern das Bestreben, die Grundstimmung heitlich auszuprägen. Vom ersten Satze geht es über eine metrische hnung zum triolischen $^2/_2$-Takt in ein Andantino espressivo in -Bewegung mit Begleitung sordinierter Streicher und den geßenen Achteln zweier auf dem Dominantton h alternierender Hörner) laß die Treue niemals wanken“), von hier über ein Stringendo Könnstest je du mich verlassen“) zum Allegro, das die an Wahnn grenzende Leidenschaft Heilings mit chromatischen Gängen im chester illustriert („Schon bei dem Gedanken fassen mich die stern Gewalten ...“). Echt romantisch wirken nach seiner wilden serei die begütigenden, melodramatisch gesprochenen Worte der beiden

Frauen zu dem im pianissimo verebbenden Orchesterklang. Marschne vornehmstes Wirkungsmittel ist das Wiederholen kurzer, chromatisch oder in engen Intervallen geführter Motive und Melodiewendungen Orchester und in der Singstimme auf benachbarten Tonstufen; ei Technik, die aus der Beethovenschen Symphonik erwächst (1. Sy phonie, 1. Satz) und hier zu romantischer Expression eingesetzt wi Sie wird ersichtlich etwa an der Stelle aus dem Andantino „Ich lie dich mit tausend Schmerzen!", die musikalisch und textlich die gl volle Leidenschaft des wahrhaft romantischen Menschen in idea Weise darstellt. Das Kopfthema dieser Arie wird uns im weiteren V laufe der Oper an bedeutsamer Stelle als Erinnerungsmotiv wie begegnen.

Der aus der klassischen Kompositionstechnik hervorgehen aber neuartig angewandte Grundsatz der motivischen Steigerung auch im einleitenden Allegro der Szene und Arie Annas Nr. 8 an wendet, in dem vom Orchester das Motivgut der Arie vorweg v arbeitet wird; diese selbst ist, wie eine Romanze, auf die Dur-M Wirkung abgestellt. Charakteristisch wieder das Abebben des kur Orchesternachspiels im Pianissimo.

Eine letze Durchführung der in den Meisterwerken errunge Gestaltungsgrundsätze in seinen noch folgenden Opern war Marsch versagt. Ihre wenigen Arien spielen keine entwicklungsgeschichtli Rolle mehr: sie sind teils nach Weberscher, teils nach Rossinisch teils nach romantisch-sentimentaler Art geschrieben. Eine Vereinig dieser Einflußsphären liegt in der Arie Nr. 6 der Adelheid in „D Schloß am Aetna" (1836) vor, die, im Text unerheblich, in melodischen Triolen und Vorhaltsbildungen Loewes Lied „Sü Begräbnis" entspricht, das ein Jahr nach der Oper komponiert ist die Eigenart des romantischen Idioms breitete sich über alle Zw der Tonkunst vom Liede bis zur Opernarie aus. Die Arie des M chese del'Orco in der gleichen Oper Nr. 13 „Mein Schloß liegt am Aetna" kehrt, als mitreißende Darstellung teuflischer Dämo mit ihren großen Intervallsprüngen zum Ausdrucksgut des heroisc Rachetyps zurück.

Der Vollender der Opernepoche pflegt vor seiner Reifezeit Arie genau wie Kavatine und Romanze. Mit neunzehn Jahren schr Wagner eine auf dem Leipziger Hoftheater aufgeführte Szene Arie; 1833 komponiert er als Einlage in Marschners „Vampyr" Allegro zur Arie des Aubry.

Die Arien in seinen Jugendopern spiegeln wie die seiner W bahner die allgemeine Lage: alt und neu begegnet sich auf engs Raume. In den „Feen" (1833) sind die vier Ariennummern äu lich aus der Isolierung befreit und dem dramatischen Gefüge durchkomponierten Oper eingegliedert; manche von ihnen verr aber noch deutlich ihre Herkunft von „Fidelio". Die Arie des Ari auf der Suche nach der Gattin besteht regelgerecht aus einem Ac pagnato mit eingebettetem Arioso „Wo find' ich dich", in dem Singstimme ad libitum vorzutragen hat und die Begleitung colla geht, einem lebhaften Allegro mit konventionellem Thema und

lliger Bevorzugung der 1. Violine und einem piu stretto, in dem zu m zeitgemäßen Orchester von Holzbläsern ohne Flöten, Hörnern und reichern noch Trompeten und Pauken treten. Eine Studie nach bährten Vorlagen ist die Arie der Lora, deren Allegrosatz seine Abnft vom Freudenduett aus „Fidelio" „O namenlose Freude" nicht rleugnen kann[347]). Die Funktion des Orchesters ist noch eine rein gleitende. Selbständiger ist die umfangreiche Szene der Ada: ckend ist der Ansturm der durch Vorhaltsbildungen entstandenen rzen Orchestermotive bis zum Marschnerschen Ansatz der Stimme f dem verminderten Septakkord („Weh mir!"); die pathetische hrung der Singstimme im Allegro zeigt den 20jährigen gleich in r ersten vollendeten Oper auf der Höhe Webers und Marschners. och weiter wagt sich Wagner auf Neuland vor, wenn er „Arindal im ahnsinn" schildert (Szene und Arie, 3. Akt). Arienhaftes findet man chstens noch in dem der Florestanarie nachgebildeten Adagio „Ich h den Himmel dort sich öffnen" mit den gebrochenen Pizzicatoeiklängen des Cellos und mit der Oboenkantilene; das Larghetto tzt mit den die Melodie mitsingenden Klarinetten, dem tiefen Hornn und den sordinierten Streicherklängen arienmäßig an, wird aber s musikalischer Satz nicht mehr durchgeführt; zur Ueberleitung in e nächste Szene bedient sich der Komponist des romantischen anges geteilter Bratschen und Celli.

Das „Liebesverbot", Wagners „Jugendsünde", ist nach iner eigenen Ansicht eine Studie im italienischen Opernstil[348]); sie ingt in Buffomanier durchkomponierte musikalische Komplexe neben rechdialogen. Von den beiden Arien steht die des Baßbuffo ighella in der Gerichtsszene Nr. 5 in einer Reihe mit den italienischen ientypen der zeitgenössischen opera buffa und mit den Arien des n Bett und des Baculus bei Lortzing („Zar und Zimmermann" ist n Jahr nach dem „Liebesverbot" aufgeführt). Die Arie des Statlters Friedrich Nr. 10 zeigt als einzige Nummer der Oper Ansätze r romantischen Stilrichtung; ein im Ritornell der einleitenden Szene wa in Schuberts Manier durchgeführtes charakteristisches Orchesterotiv belebt das Rezitativ in der von Marschner übernommenen Weise mehrfacher Wiederkehr und kanonischer Engführung. Die Arie eine kantabel schmachtende Cabaletta, in der der Sänger ausdrückh vibrato zu singen hat.

Ein Zugeständnis an den Geschmack der romantischen Oper ist e Szene Adrianos III, 2 in „Rienzi" (1842): wie Rienzis Gebet fällt ese einzige Arie aus dem Stilzusammenhang der großen tragischen er heraus. Im Text des Accompagnatos bricht der fünfhebige ankvers in den viertaktigen Vers um („Wohin wend' ich die irren

---

[347]) Noch deutlicher ist das Poco piu lento der Arie des Guido Nr. 13 in Lindpaintners „Almona" der Beethovenschen Melodie nachempfunden („Freudig wird mein Dank erschallen"); leicht hat indessen B. seine so charakteristische Dreiklangsmelodie selbst einem Vorbild entnommen: Voglers „Samori" (1804) bringt die Wendung notengetreu (in E-Dur) im Duett Nr. 2 zu den Worten „Wie freuet sich mein Herz der Wonnen".

[348]) „Wer die Komposition des „Liebesverbotes" mit der der „Feen" zusammenhalten würde, würde kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte; die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein." (IV, 316.)

Schritte"); der Librettist Wagner gibt damit dem Musiker Gelege
heit, aus arioser Deklamation in präziseres Rezitativ zu fallen, das s
mit dem bisher auf Einwürfe beschränkten Orchesterthema n
organisch verbindet. Die groß angelegte Arie bringt eine Kavat
des von Nicolai beschriebenen Typus, ein Allegro, in dem
Situationsschilderung dem reich besetzten Orchester vertraut ist,
kurzes Gebet (Maestoso) und das typische Schlußvivace der gro
Arie.

In den romantischen Opern „Holländer" (1843) u
„Tannhäuser" (1845) vollendet sich der Verfall der Musika
Die Bezeichnung erscheint im „Holländer" nur noch zweimal;
einzige Arie des „Tannhäuser" ist Wagners letzte überhaupt.

Die Arie des Daland („Holländer", 2. Finale, Nr. 6 b) schil
köstlich mit den abgestandenen Mitteln des sentimentalen italienisc
Gesanges die philiströse Geschwätzigkeit des alten Seebären, der
Tochter den Gast und dem Gaste die Tochter anpreist. In stilisti
völlig andersgearteter Umgebung (das mit der Ballade verklinge
Duett der Senta mit Erik, ihre erste Begegnung mit dem Holländ
und das Duett „Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten.
wirkt hier der Arientyp an sich als Personalcharakteristikum
Daland sowie als spannungbildende Verzögerung des nach ih
Schlusse mit vermehrter Wucht einsetzenden dramatischen Abla
Die Arie ist bereits der Handlung zuliebe zersetzt; ein Torso des H
sonalmotivs des Holländers, die bei der ersten Begegnung des Pa
soeben erklungene Terzenfigur der Geigen und der Paukenwirbel
klingen leitmotivisch zwischen der ersten und zweiten Strophe. Na
dem Daland sein D-Dur-Thema zum dritten Male abgesungen
entfernt er sich endlich zögernd, das ihm unheimliche Paar noch la
verwundert musternd; das Orchester läßt unterdessen das Themei
der Arie allmählich verhallen (vergl. den böhmischen Walzer in
Maxarie!); der pikante Begleitrhythmus verlangsamt sich —
Holländermotiv (Hornruf) und das Erlösungsmotiv leiten über
Duett.

Als polarer Gegensatz im gleichen Werk tritt dieser Num
die „Arie" des Holländers Nr. 2 „Die Frist ist um" entgegen, die Ar
mittel nur noch in Anspruch nimmt, soweit sie musikdramat
weiter entwicklungsfähig sind; wir möchten bei diesem Beispiel, a
mals einem geschichtlichen Angelpunkt, statt von einer Arie, li
von einem „musikdramatischen Monolog" sprechen.
Text zeigt Wagner eine Vielgestaltigkeit, die der musikalischen
mung beste Dienste leistet. Der Beginn („Rezitativ") ist in freien,
prosamäßigen, sechshebigen ungereimten Zeilen gehalten. Der
Allegro zugrundeliegende Text ist vierhebig und paarweise ger
(„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund..."), ebenso der des Sch
satzes („nur eine Hoffnung soll mir bleiben"); dazwischen schi
sich zum „Maestoso" auftaktige fünfhebige Verse, die jedoch
Musiker Wagner nicht nach versmetrischen, sondern nach S
betonungen komponiert werden. In der Musik ist das einführ
Sostenuto mit einem einzigen Orchestermotiv bestritten, das

orte „...bis eure letzte Welle sich bricht“ symbolisiert; zu Beginn scheint sie in Verbindung mit dem (entstellten) Holländer-Hornruf. der Grundtonart der Ecksätze bedient sich Wagner des Weberschen moll der leidenschaftlichen Verzweiflung. In ähnlicher Stimmung rd die in Oberons Arie erstmalig in Reinheit gewonnene restlose urchdringung von Stimme und Orchester wieder aufgenommen. Der rchesterfluß beginnt mit dem aus der Ouvertüre bekannten „Motiv s Irrens“, zu dem sich die Singstimme korrespondierend (nicht mehr einherrschend und tonangebend!) gesellt. Eine Uebertrumpfung ebers ist erreicht mit der Motiveinheit (die aufschlagende Quarte s Hornrufs) in Orchestersymphonik und Führung der Singstimme. nter fortwährender Durchdringung mit dem bisherigen Motivgut löst ch der Satz in deklamierendes Accompagnato auf, das sich stellenise („nirgends ein Grab!“) der Intervallsprünge früherer heroischer ientypen bedient. Im as-moll-Maestoso wird die Preghiera gereift („Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes“); romantisch wirken er die Tremoli der Bratschen und geteilten Celli zu den gehaltenen kkorden der Klarinetten, Fagotte und Posaunen. Noch einmal eringt das Motiv des Irrens („vergebne Hoffnung!“) bis über eine abllende Melodielinie der Orchesterbässe der Schlußsatz erreicht wird. ie im Wagnerschen Gesamtdrama gehen inhaltlich in die Arie Genken ein, die sie endgültig aus dem Textgefasel der Vergangenheit rausheben: die Hoffnung auf die Erlösung im Weltenuntergang, offlich bereits auf die „Götterdämmerung“ hinweisend, bedeutet cht mehr das Gestammel eines „Guckkastentheaters“ (Weber), ndern die künstlerische Gestaltung eines Menschheitsproblems. Das nema des Satzes, organisch mit der Orchestersymphonie verwachsen, igt Wagner im Uebergang von der rein musikalischen zur Wortverselodie; in den Steigerungswellen eines einzigen kleinen Motivs liegt r Keim einer später bewußt durchgebildeten Wagnerschen Technik. ie Singstimme geht fast durchweg im Einklang mit der Orchesterelodie. Der Verzweiflungsruf des Schlusses „Ew'ge Vernichtung, mm mich auf!“ greift in seiner melodischen Wendung zurück auf e Textstelle „um ew'ge Treu auf Erden ist's getan“; der Chor der hiffsmannschaft beantwortet ihn unsichtbar in verhallendem E-Dur, s, die nahende Rettung vorübergehend bezeichnend, unmittelbar in e Tonika c-moll zurückfällt. Verhallend beschließt als Leitmotiv der rnruf des Holländers zum Paukenwirbel den Monolog.

Die einsätzige Arie der Elisabeth in „Tannhäuser“ vertritt it ihrer stürmisch bewegten Orchestereinleitung noch einmal die ıfgabe der Aktintroduktion (II, 1; „Dich, teure Halle, grüß' ich eder“). Das Gedicht ist dreiteilig und bringt mit der freien Wiederlung der ersten Zeile am Schluß eine textliche Rundung. Wie im bet der Elisabeth bedient sich die Musik der Deklamation zu sparmer Begleitung, die sich jedoch im Schlußteil mit der Wiederaufhme der freudigen Triolenmotive aus dem Orchestervorspiel belebt; e Führung der Singstimme ist in der Gestaltung der Orchesterelodie präformiert. Der Mittelteil rückt in die Mollparallele; die hluß-Stretta bringt mit ihrem schön geschwungenen Melodiebogen

das einzige Zugeständnis an den Ariengeschmack. Um den ganze Satz schlägt Wagner mit dem im Orchester leitmotivisch verwendete Thema Tannhäusers „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schö Welt" aus dem Finale des vorangegangenen Aktes, das schon im Arie vorspiel erklungen war, noch einen musikalisch rundenden Boge sinnvoll bezeichnet es das die Liebenden beseelende Gefühl.

Nach dem Verschwinden der Nummerneinteilung läßt sich i „Lohengrin" (1850) ein Weiterwirken der Arientypik nur noch dem Verzweiflungssatze des Telramund „Durch dich mußt' ich ve lieren mein' Ehr'" und in dem Racheruf Ortruds „Entweihte Götter (2. Akt) annehmen. Auf dieser Stufe ist die Lebenskraft der Arie form und des Ariensatzes erschöpft. Die musikalisch-eigengesetzlic Formfreudigkeit wird endgültig abgelöst vom psychologisch durc dachten dramatischen Handlungsablauf; Wortversmelodie und dicht risch-musikalische Periode haben das klassizistische Umrißschema b seitigt.

Neben und nach Wagner werden fleißig weiter Arien g schrieben, besonders in der komischen Oper (Nicolais „Lustige Weibe 1849); daß aber ihre Stellung im dramatischen Ablauf ganz allgem als kritisch angesehen wurde, erhellt daraus, daß Robert Schuma in seiner „Genoveva" (1850 die Bezeichnung „Arie" überhaupt nur Deckname für die Kleinform der Gebetskavatine (11) benützt.

6. Ensemble, Chor und Finale.

„Jenes mehrstimmige Gesangsstück hat die grö Vollkommenheit erreicht, das dem natürlichen Dia am nächsten kommt."

(Mosel, Aesthetik des dramat. Tonsatzes, 1813, S. 5

Die Hauptentwicklung der musikalischen Ensemble-Kunst der Oper setzt später ein als die der Arie, wenngleich beide manch gemeinsamen oder parallellaufenden Zug aufweisen. Die Meister neapolitanischen Schule (A. Scarlatti, Feo, Vinci) bringen in ih Opern nur ganz einfach gehaltene Ensemblesätze, unter denen Duette vorwiegen, in meist dreiteiliger Anlage, wobei die Singstimm nacheinander das gleiche Thema vortragen, um anschließend hom phon zusammen zu singen[349]). Die Chöre am Schluß ihrer Opern s „ganz primitiv"[350]); der Chor spielt eine verschwindende Rolle, um Italien erst in den 1780er Jahren in der ernsten wie in der komisch Oper hervorzutreten, bis gegen Ende des Jahrhunderts neben der Ari oper geradezu die „Choroper" in Schwung kommt[351]).

[349]) Ueber die Quartette seit A. Scarlattis „Telemaco" (1717/18)· schreibt Edward (Ensembles and Finales in 18th century Italian opera, SIMG XI/XII): „... all of them b unmistakeably to the class of ‚arie a quattro'. Instead of one character exhibiting his emo lyrically at the end of a scene, four persons do so simultaneously (XI, 545)."

[350]) Vgl. H. Abert, Jommelli a. a. O., S. 115.

[351]) Vgl. L. Schiedermair, Simon Mayr a. a. O. I, S. 253.

Die wachsende Bedeutung der „pezzi concertati", wie es noch Verdi heißt, der Ensembles zu zwei und mehr Stimmen machte h vor allem in der opera buffa vor Mozart geltend. Im Rahmen heiter bewegten Wechselspiels wird am ehesten die Monadenfolge Solooper und der Fluß des die Handlung tragenden Seccos ge-engt, um frei geformten mehrstimmigen Musikstücken Raum zu ten.

Wie die Fortbildung und Entwicklung der Dramaturgie des Ge-mtdramas und der Sologesangsformen zeigt auch die Ensemblekunst ihrer Weiterbildung in der Oper den Wandel der Anschauungen er sturmbewegten Zeit, deren konventionssprengende Tendenzen f allen Gebieten neue Ansätze hervorbrachten; Ansätze, die — durch historischen Erscheinungsformen der Aufklärung, des Sturmes und anges, des Liberalismus und der Romantik laufend — teils sehr bald, ls aber auch erst im 19. und 20. Jahrhundert neue strukturelle Bin-ngen eingehen sollten.

Man hatte das Ideal dramatischer Darstellung in der Oper im echsel von Handlungsstufen, von Phasen und Bildern gesehen. Die ie als wichtigstes Glied einer solchen Kette war verstandesmäßig ormt, und diese Gestaltung verleugnete sich nicht einmal im Hang ornamentaler Bereicherung des Barock. Chorsatz und Ensemble ten in Deutschland bis zu Holzbauers „Günther von hwarzburg" (1776) zurück. Verwicklung und Entwicklung r Handlung vollzogen sich in Secco und Arie, ein musikalischer Ab-hluß des Ganzen brachte kaum dramatische Spannungen mehr, ndern höchstens (und besonders in der heiteren Oper) einen freund-hen Rückblick in der Form von Rundgesängen, wie sie vor em das französische Singspiel liebte. Das „Vaudeville", der Rund-sang am Schlusse wurde von dort in die deutschen Singspiele von iller und Standfuß übernommen; es erschien weiterhin in ucks „Orfeo" (1762), in Umlaufs romantischem Singspiel „Die rgknappen" (1778) und, ebenfalls aus dem Singspiel erwachsen und serer Gegenwart wohl am vertrautesten, in Mozarts „Entführung" 82), Finale III „Wer so viel Huld vergessen kann", Andante F 4/4). amatische Problematik liegt diesen Finalbildungen fern, und das nt schon aus den rückschauend-verklärenden Texten hervor, die als ralisierend und den Sieg des guten über das böse Prinzip be-äftigend z. B. auch aus den Finalensembles und -chören von „Don vanni" („Lasterglück flieht schnell wie Rauch ...") und „Fidelio" Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein!") be-nnt sind; so bringt noch Schubert 1823 seine romantische Oper ierrabras" mit dem Rundgesang „Vereint durch Bruderbande ge-ht nur Menschenglück" (Allegro vivace B-Dur 2/4) nach dem Muster vorangegangenen Zeit mit wechselnden Soli und verschiedenen mmgruppierungen zum Abschluß.

Konnten sich auf diese Weise die Stimmen aller Beteiligten in der er am Ende des ganzen Werkes mit dem Chor zu harmonischem sklang zusammentun, so boten doch die Schlüsse der vorangegange-n Akte andere Aufgaben für den Musiker: mit der fortschreitenden

psychologischen Auswertung der Handlungselemente war man b
strebt, den einzelnen Aufzug nicht einfach „aufhören" zu lass
sondern ihn, wirkungsvoll und spannend zugleich, zum Ende hin
bis zu seinem Höhepunkt zu steigern. Hier vor allem entwickelte s
die Kunst mehrstimmig geführter musikalischer Komplexe. Das Oper
ensemble dankt seinen wesentlichsten Auftrieb der dramaturgisch
Gliederung der Finales vornehmlich der ersten Aufzüge und da
einem ursprünglich außermusikalischen Moment.

Es lag nahe, das Aktfinale zunächst der bereits vorliegend
Form der Dacapoarie anzugleichen. Formcharakter, Melodiebildu
Harmonik und Begleitungsart konnten ohne weiteres übernomm
werden[352]). Auf individuelle Charakteristik der Einzelstimmen le
man noch keinen entscheidenden Wert; die Begleitung durfte immer
eine stärkere sein als beim Sologesang. Freilich waren diese „Ari
finales" [353]) schon durch die Festlegung auf eine geschlossene musi
lische Form in ihrem Ausdruck recht beschränkt und mußten
anderen Lösungen weichen.

Die grundsätzliche Kunstauffassung der Zeit äußerte sich
dem Bestreben, nicht mehr das rationale, sondern vielmehr das psyc
logische Prinzip der Darstellung zu bevorzugen, d. h.: auf die
schlossene Form zu verzichten und mit der Wünschelrute der Er
findsamkeit dem durchgehenden Zusammenhang der Teile nach
spüren, größere dramatische Komplexe „durchzukomponieren". V
schiedene Wege konnten zu diesem Ziel führen. Man konnte sich
der Textvorlage unmittelbar anregen lassen, in völlig freier W
Soli und mehrstimmige Sätze, Deklamation im stile parlante
charakteristische Instrumentalmotive in vielfältigem Kunterbunt dur
einanderzumischen und auf diese Weise Steigerung und Effekt zu
zielen — N. Logroscino hat diese Ensemblekunst im Finale
geführt[354]). Man konnte an Stelle der zyklischen (bogenförmigen)
lage des Arienfinales die freie und nur durch die Verwandtschaft
Tonart und Instrumentation gebundene Abfolge von Sätzen einfüh
wie sie auch in der Arie speziell der opera buffa sich immer m
durchsetzte: der 3-, 4- und mehrsätzigen Arie entspricht das „Ket
finale", das, zuweilen mehr als ein Dutzend Teile umfassend[355])
der Vielfalt seiner Untergliederung die reichsten Möglichkeiten
Wechselspiels, der Gegensatzbildung und Entwicklung enthielt. D
Art der Finalbildung hat große Bedeutung für die Zukunft
langt; besonders durch die Sinnbeziehung einzelner (meist s
metrisch gelagerter) Teile, durch Wiederaufnahme schon einmal
hörter Melodiekomplexe und durch die zielbewußte harmonische
ordnung vermochte der große Künstler, vermochte vor a
Mozart[356]) eine sehr weitgehende Ausdruckserhöhung zu erziele
Ein bewußtes Inbeziehungsetzen der Teile eines musikalischen Ga

[352]) Vgl. Edward Dent a. a. O., S. 557 f.
[353]) Vgl. Abert, Mozart I 418.
[354]) Vgl. H. Kretzschmar, „Geschichte der Oper", S. 210.
[355]) Vgl. H. Abert, Mozart I 418.
[356]) Vgl. A. Lorenz, „Das Finale in Mozarts Opern", „Die Musik", XIX/2, 621.

tte sich ferner (in ständiger Wechselwirkung mit der alten dichterischen rm des „rondeau" und Reigenliedes) schon seit dem Mittelalter in der rm des Rondos (mit ostinater Wiederholung eines Hauptthemas nach ıer oder mehreren Episoden) heimisch gemacht. Wie Arie, Sonate und mphonie, so bemächtigte sich nun das Opernfinale dieser musikaschen Form (zum ersten Male in Piccinis „Buona figliuola", Rom 60[357]). In Italien, Frankreich und Deutschland in Solo- und Enmblegesang der Oper und in der Instrumentalmusik ausgebildet, ielt das Rondo noch in der Romantik eine höchst eindringliche lle[358]), um endlich in der virtuosen Salonmusik unterzugehen, in ebers romantischer Oper [359]) aber und in Wagners Musikdrama in n großen Symmetrieperioden spez. des „Ring" wieder aufzuleben[360]).

Befreite sich die Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts vom rstandeszwange formaler Fesselung, so blieb sie doch einem allgeeinen ästhetischen Grundsatz aller Kunst getreu, der wenn auch immer neuer Sinngebung, selbst in der Phantasiezeit des empfindnen romantischen Stils stets sein Recht beanspruchte: dem Grundz zielbewußter Anordnung der Teile. Schon in den Solopartien des ısikalischen Dramas hatte man den notwendigen Wechsel im Chakter, dem Inhalt und der Melodiebildung wie der Harmonik der ızelnen Gesänge stets sorgfältig zu beachten gehabt; im Ensemble rvielfältigten sich noch die Ansprüche an Talent und Aufmerksamit des Musikers. Es galt, einzelne Personen und Stimmgruppen vonıander abzuheben, die Grundlinien der Handlung durch Einheit des mpos, der Instrumentierung und der Tonart als solche zu kennichnen, Spannung und Lösung auch in der Musik zum Ausdruck bringen und überdies stets, auch im ausgedehntesten dramatischen mplex, eine musikalische Gesamtheit selbst der widerstrebendsten ile herzustellen. Das Durcheinander der Personen und Geschehnisse va in der komischen Oper musikalisch darzulegen, war sicherlich zvoll — die Mittel der Tonkunst jedoch bei diesen Ansprüchen nicht zersplittern, erforderte höchste Kunst.

Wieder sind hier Mozarts Opern als ein Sammelbecken aller iheren Leistungen anzusehen und gleichzeitig als Vorbild und listischer Ausgangspunkt für die Nachfolge — ein Ausgangspunkt eilich, zu dessen Höhe kaum einer den Weg zurück fand. Wie seine ien sind Mozarts Ensembles besonders in den Hauptwerken mit inerlei vereinheitlichendem Maßstab zu messen[361]); immerhin lassen ch aber verschiedene wiederkehrende Stileigentümlichkeiten festlten. Italienisch beeinflußt und trotzdem individuell sind vor allem Rhythmen und Melodieführungen des Instrumentalkörpers in ihrer

---

[357]) Vgl. Abert, Mozart I 419.

[358]) Mozart und Haydn pflegen das Rondo in allen Spielarten, Beethoven wußte in Sonate Kammermusik die poetische Deutungsmöglichkeit der Rondoform immer neu abzuwandeln; Instrumentalkonzert spielt sie keine geringere Rolle als der „Sonatensatz" oder die Instrumentalanze. Mozart, Spohr und Kreutzer lieben es besonders, Arien in der Rondoform anzulegen. r gerne verbindet sich das R. mit exotisch-pikanten Rhythmen („alla turca", „alla Polacca", ' zingarese"; spanische R.s in Spohrs Violinmusik).

[359]) Das Terzett Nr. 9. in „Freischütz" bringt ab T. 49 ein (verkürztes) Rondo; über das olfsschlucht"-Finale s. Abschn. „Szenenkomposition".

[360]) Vgl. A. Lorenz, „Das Geheimnis der Form bei R. W.", III 185 u. ö.

[361]) Vgl. auch Kretzschmar, „Mozart in der Geschichte der Oper", Jb. Peters, 1905, S. 66.

unfaßbaren Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit. In den Duet
und den drei- und mehrstimmigen Ensemblesätzen wie in den e
zelnen Ensembleteilen seiner Finales liebt es Mozart, charakteristis
thematische Gruppen und Perioden, die meist schon als Ritorn
dem Stimmeneinsatz vorangestellt sind, für sich oder im Wechselspiel
ein, zwei und mehr korrespondierenden, bzw. kontrastierenden Gedan
im Orchester durchzuführen[362]). Das Orchester bildet so den kontinui
lichen Fluß und den einheitlichen Stimmungsuntergrund, während
Singstimmen teils deklamatorisch, teils arios und gewöhnlich ohne
Beiwerk den Text vortragen; kompositionstechnisch wird durch die V
lagerung des Melodiezusammenhanges in den Instrumentalkörper e
ganz freie Beweglichkeit der Stimmen erreicht[363]). Ist diese Art
Ensembleaufteilung im wesentlichen dramatisch bewegteren Mus
stücken vorbehalten, so überlassen mehr lyrisch empfundene T
häufig auch die Führung den Singstimmen (wie in Arie oder Kavati
das Orchester pflegt sich in diesem Falle auf akkordische Begleit
und gelegentlich angebrachte kleine Interjektionen zu beschränken
mit den Stimmen im Einklang mitzugehen; auch hier aber ist s
die höchste mit dem Grundsatz der Klarheit der Gesamtstruktur v
einbare Vielfalt der Begleit- und Melodierhythmen erreicht[364]). Ebe
unerschöpflich ist Mozarts Reichtum der Instrumentation im Ensem
Als romantischer Vorklang ist besonders das Terzettino Nr. 10 aus „
fan tutte“ („Wehet sanfter, ihr Winde!“ Andante E-Dur) mit
Besetzung von Violn. c. sord., Fln., Klarn., Fagn. und Hrnrn. zu nenn

Hinsichtlich der formalen Anlage der Mozartschen Ensem
und Finales drängt sich die Feststellung einer geradezu mathemati
nachweisbaren Klarheit der Gesamtproportionen auf, wie sie vielf
angestrebt und nachgeahmt, aber kaum je wieder erreicht wurde.
den Duetten führt (wie bereits in der neapolitanischen Oper)
Grundsatz, erst beide Stimmen getrennt zu ihrem Recht kommen
lassen, um sie dann zu vereinigen, häufig zur Aneinanderreih
zweier gleicher oder sehr ähnlicher Abschnitte und eines gemeinsa
Abgesanges, mithin zur musikalischen Barform; in den mehrstimm
Ensembles treten gewöhnlich Rondo- oder andere Symmetriefor
auf. Im Finale vollends wird wohl durchweg (und im Gegensatz
vielen anderen Meistern!) an dem Grundsatz der Tonikabeharrung
Beginn und Ende und fast immer auch in der Mitte) festgeha
Ketten- und Rondofinale gehen die verschiedensten Mischformen ein
die Mittelteile (Episoden) pflegen von der Tonika entsprechend
textgegebenen Situationswechsel harmonisch abzubiegen, so daß
einzelne Handlungsphase auf eine andere tonale Ebene gestellt
scheint, die durchgehende Konstante aber dennoch gewahrt bleib

[362]) Beispiel: „Don Giovanni“ Terzett Nr. 3 „Wo werd' ich ihn entdecken?“

[363]) Beispiel: „Figaros Hochzeit“, Duett Nr. 1 „Fünfe, zehne, zwanzig“. — Auf die
spinung eines einzigen viertaktigen Instrumentalgedankens ist das Duett Nr. 14 (Susanne, Cher
auf einen durchgehenden Ostinatrhythmus (⁶/₈) das „Briefduett“ Nr. 20 gebaut.

[364]) Beispiel: „Don Giovanni“, Duett Nr. 8 „Reich' mir die Hand, mein Leben!“

[365]) Abert, Mozart I 419.

[366]) Das Finale I der „Zauberflöte“ z. B. (vgl. auch Abschn. „Szene“) stellt eine ei
große C-Dur-Kadenz der Form CGCFC (TDTST) dar; die Sphäre des Sarastroheiligtums ist
in der Tonika C, der Gegenspieler Monostatos in seiner Zudringlichkeit in der Dominante,
Bestrafung durch Sarastro in der Subdominante symbolisiert.

e so entstehenden symmetrisch gelagerten korrespondierenden Chor-, semble- und Solo-Teile sind gewöhnlich noch durch Entsprechungen r melodisch-rhythmischen Bewegung und der Besetzung aufeinder bezogen[367]).

Daß Mozart trotz seiner ausgesprochen dramatisch-musikalischen teressen gerade im Ensemble großenteils als reiner Musiker und lodiker fühlte, mag aus seiner gelegentlichen Vernachlässigung des ortakzentes sowie aus seinen zahlreichen Wortwiederholungen hergehen, die stets melodischer Abrundung zuliebe eingeführt werden. dererseits danken wir gerade ihm (in Weiterführung von Ansätzen sses und seiner Schule) die rezitatorische Durchgestaltung von semblcs nach dramaturgisch-szenischen Gesichtspunkten, die bechnenderweise eben erst in seinen letzten Werken hervortritt: die schiedsszene des Quintetts Nr. 9 in „Cosi fan tutte" (1790), durch e freie Form auffallend, ist in der Originalpartitur als „Recitativo stromenti" bezeichnet[368]); die Tempelszene des 1. Finales der auberflöte" (vgl. obige Anm.) ist als szenisches Accampagnato in derem Zusammenhange noch zu besprechen.

Mozarts Ensemblekunst erfuhr in der Folgezeit namentlich im slande eine Erweiterung nach zwei Seiten hin: nach der der sinnh-musikalischen Schönheit, des Schwelgens im Wohlklang bei ossini und seinen Zeitgenossen, und nach der der dramatischen ucht und des glänzenden Effekts in der großen französischen Oper t Spontini. Die Wege beider Richtungen mußten auseinanderhren: dort stand die ästhetische oder berauschende Klangwirkung i Komponist und Hörern im Vordergrund des Interesses und der xt sank immer mehr zum wesenlosen Substrat herab. Man erfreute h an dem Stimmenkonzert der Musikoper, ohne nach dramaturscher Rechtfertigung zu fragen; manche Ensemblenummer konnte nd das entsprach ja der Kompositions- und Bühnenpraxis der Zeit) ne weiteres aus einem Werk in das andere herübergenommen rden. — Die große Oper und ihr Publikum verlangten dagegen die mittelbare Schlagkraft mitreißenden Schwungs und entfesselter ergie, neben denen die lyrische Betrachtung und die Elegie hauptchlich als Kontrastmittel zu wirken hatten. So stellte sich in Paris Kompositionstechnik der schon durch ihre Klangfülle großartig rkenden Chöre der großen Oper ein, die allerdings von der polyonen Kunst des Barock wenig herübergerettet haben. Bei Cherubini („Abencerragen" usw.) noch in ihrer monumentalen Größe an Ueberlieferung des Gluckschen Musikdramas anknüpfend, wurden wie der mehrstimmige Operngesang überhaupt, bald mehr äußerh gefaßt: „der Chor singt nur eben seine Melodien massenhaft für h, wie die Solisten; die Ensembles, welche von rechtswegen die sik der Oper zum breitesten, einheitlichen Flusse sammeln sollen, d bei Auber umgekehrt gerade das ärgste Stückwerk" [369]).

[367]) Vgl. Lorenz a. a. O.
[368]) Abert, Mozart II 656. „C. f. t." enthält die meisten Ensembles von allen Opern Mozarts!
[369]) W. H. Riehl, „Musikalische Charakterköpfe" II 111. — Siehe auch Amadeus Wendt, ber den gegenwärtigen Zustand der Musik", Göttingen 1836, S. 87.

Alle diese Einflußsphären teilten sich durch den internatio gefärbten deutschen Spielplan den deutschen Opernkomponisten c ersten Hälfte des 19. Jhdts. mit. Italienisch-französische Terzen- u Sextenseligkeit, weit ausladende Melodiebögen und Kantilenen, üb wuchernde Koloraturen und Gesangskadenzen, pikante, graziöse, e gisch gefühlvolle, drastisch malende und wuchtig charakterisieren Begleitrhythmen, geistvolle Schlagfertigkeit und affektgeladene Unis „emanzipierter" Chormassen (Riehl) finden sich auf Schritt und T und selbst bei unseren größten Meistern in allen Ensembleteilen u durchkomponierten Komplexen der Oper.

Wer auf die Entfaltung von Stimmenschönheit oder auf c groben Theatereffekt Wert legte, der mochte sich dieser Mittel ol Zögern bedienen. Die dem romantischen Geiste bei aller Phantas schwärmerei so naheliegende Tendenz aber, wirklich poetisch sin vollen (abgesehen von ihren oft märchenhaften Voraussetzungen), ihrem Verlaufe psychologisch vorstellbaren Situationen zuzustreb mußte mindestens zu ästhetischer Reflexion über Wert oder Unw mehr- und vielstimmiger Opernsätze Anlaß geben.

Ignaz von M o s e l vertrat in seinem Versuch einer Aesthetik dramatischen Tonsatzes 1813 die Ansicht, die Technik der Ensemblekom sition lasse noch den Wunsch offen, „daß in dieser Gattung von Gesa stücken, welche noch mehr geeignet sind, der Oper Leben und Interesse geben, als die Arien, die Kontraste der darein gelegten Empfindungen n abwechselnd als gleichzeitig seien, weil in letzterem Falle, wenn zum Beis Zorn und Klage, Haß und Liebe, Freude und Schmerz von verschiede Personen zugleich ausgedrückt werden sollen, der Tonsetzer genötigt ist, den entgegengesetzten Gefühlen angemessenen, folglich gleichfalls einan widerstrebenden Melodien zusammenzuschmelzen, woraus — abgerechnet, diese Aufgabe in der Musik eine der schwersten, und es kaum vermeid ist, eine der streitenden Empfindungen lebhafter und klarer auszudrück wodurch die andere geschwächt und die Absicht des Dichters zum verfehlt wird — leicht Verwirrung und Dunkelheit entsteht" (S. 30). natürliche Wechselrede sei das Ideal des Ensemblegesanges; deshalb s sich der Komponist, ebensowenig wie in der Arie, an bestimmte For binden. Kontrapunktik werde leicht undramatisch, denn man verstehe Worte nicht. Eine Bevorzugung gewisser Hauptstimmen soll (im Gegen also zum polyphonen Stil!) erlaubt sein. Kanonische Einsätze wiede sollen nur dann gebracht werden, wenn es der Textinhalt rechtfertigt, auch in mehrstimmigen Gesangsstücken soll „jede mitsingende Person den Ausdruck ihrer individuellen Empfindung und ihren Charakter be halten, woraus eben dieser Kontrast entsteht, welcher diesem Teile der O am meisten Leben und Interesse gibt" (S. 52/3).

Eine Idealbeschreibung des musikdramatischen Ensembles, die Streben der Zeit entsprach, gab R o c h l i t z (Für Freunde der Tonk 1824—32, III 61): Der Komponist vereinigt alle Einzelzüge in e i n e m gr Musikstück, aus einem oder mehreren Tempos bestehend, „indem er Person ihr selbst angemessen im Gesange sich ausdrücken läßt, doch zugleich in einer festgehaltenen, gleichmäßig fortgeführten, Alle umschlie den, nur für Jeden besonders modifizierten Instrumentalmusik, sämt Anwesende zusammenfaßt, und was sie wollen oder tun hierdurch, abges von den Einzelheiten ihres äußeren Bezeigens, in einer höheren Region k gerecht zu einer Einheit eng verknüpft". Was die romantische Tonsp

gemein erstrebte, wurde hier für das mehrstimmige Gesangstück im be-
nderen gefordert: Begriffsdeutlichkeit der Musik und Individualgestaltung
Rahmen einer poetischen Ganzheit.

Derselbe Grundsatz kommt in der Stellungnahme des Komponisten
rd. Hiller zum Ausdruck („Musikalisches und Persönliches", Lpzg. 1876,
.63): „Ein Haufe Menschen, der zu gleicher Zeit spricht, wird immer etwas
hes oder Gezwungenes auf der Bühne haben — verschiedene Charaktere,
e sich leidenschaftsvoll zu gleicher Zeit in Worten kund tun wollen, würden
verständlich, und wenn sie das gleiche sagen, albern erscheinen — — von
r Harmonie der Töne umfaßt, löst sich ihre Mannigfaltigkeit in eine höhere
nheit auf. Es gibt daher auch nichts Widersinnigeres, als den Chor, das
semble aus der dramatischen Musik verbannen zu wollen, weil die Natür-
hkeit darunter leide."

In der lebendigen Praxis strömten in den Ensembles der deut-
hen romantischen Oper die Ausdrucksmittel des deutschen Singspiels,
s Mozartschen dramma giocoso und der französischen und der
alienischen komischen und großen Oper zusammen — um sich frei-
h in den meisten Fällen zu einem farb- und charakterlosen, weich-
hen Mischstil zu vereinigen. Eine durch Chromatik und Zierwerk
rwässerte, eintönig leiernde oder unbestimmt verschwebende Melodik
reitet sich einförmig über weite Strecken aus.

ie Begleitrhythmen mit der Grazie und dem Esprit des Romanen
beleben, lag dem deutschen Temperament nicht, auch sie wurden
rschwommen und eintönig — die Taktarten weiblicher Endung (6/8,
, 12/8) und die triolisch unterteilten 3/4- und 4/4-Rhythmen herrschen
r, schon in sich selbst Gleichförmigkeit und Mangel an Prägnanz
agend. Tanzrhythmen wie die des Marsches werden gelegentlich an-
wandt (besonders Lachner liebte den Marschrhythmus in der Oper),
ch erfährt, wie schon gezeigt, z. B. die viel gebrauchte Polacca eine
etrisch-rhythmische Verwischung, die sie dem Bolero gleichmacht;
e präzisen Metren des einfachen 4/4-, 3/4- oder 3/8-Taktes treten zu-
eilen selbst in schnelleren Sätzen zurück. Die Singstimmen pflegen
melodischer Hinsicht zu dominieren; das Orchester begleitet und
ützt oder geht in Homophonie mit. Recht häufig begegnet allerdings
ch dem Muster Mozarts eine gewisse Logik der orchestralen Themen-
twicklung bei Parlandobehandlung der Singstimme, eine Technik,
e unter den Händen der führenden Meister entscheidend werden
llte für die Bestreitung größerer szenischer Zusammenhänge. — Eine
akte vokale Kontrapunktik ist in der deutschen romantischen Oper
hezu völlig ausgestorben. Canon und Fugato verschwinden mit der

Mozart-Nachfolge (A. Romberg, Kreutzer u. a.) immer mehr; lediglich imitierende Stimmeneinsätze erhalten sich weiter. Die Harmonik entspricht der der Sologesangsformen, spez. der Arie; Chromatik, gleitende oder unvermittelt lebhafte Modulationen, zahlreiche Hilfsnoten und Nebentoneinstellungen, Leittonschärfungen, Ausweichungen und Trugschlüsse beleben den Satz, ohne daß dieser indessen einer gewissen weichlichen Monotonie entginge. Eine sorgfältige Textbehandlung und Prosodie vermißt man vielfach — dafür tritt gerne (wohl unter dem Einfluß des Spätklassizismus) eine gefällige Abrundung der äußeren Umrisse ein. Ariensatz[370]) und Ariensatzfolge, Strophenanordnung[371]), Barform (im Duett), Rondo oder Sonatensatz (in den mehrstimmigen Stücken) sind die am meisten gebräuchlichen musikalischen Formen des Ensembles. Das Finale bevorzugt eine lockere Reihenform von Solo-, Ensemble- und Chorteilen, die gegenüber dem Mozartschen Kettenfinale durch die Vernachlässigung der textlichen Sinngliederung, aber auch durch die immer stärker werdende Heranziehung des unbegleiteten und begleiteten Rezitativs und durch das Eindringen von Deklamation aufgelockert erscheint[372]), bald mit dem Eintritt der Leitmotivik eine neue psychologisch bedingte Folgerichtigkeit des Aufbaus zu erhalten; wie in der Arie, erscheint nun im Finale zuweilen die Bezeichnung „Szene", das Umsichgreifen neuer musikdramatischer Prinzipien anzeigend.

Der Gang dieser Entwicklung ist im Abschnitt „Szenenkomposition" behandelt.

Aus der Fülle dramatisch schlecht oder gar nicht motivierter und musikalisch farbloser Ensembles hebt sich eine kleine Zahl vollendeter Sätze ab, in denen dem Wesen der Sache gemäß das melodisch-musikalische Element vor dem dramatisch-psychologischen den ersten Platz einnimmt. Zunächst ist hier Beethoven mit dem kanonisch gearbeiteten Quartettsatz aus „Fidelio" (1. Akt, 4. Auftritt) „Mir ist so wunderbar" zu nennen, in dem nach einem geheimnisvoll zarten Vorspiel der tiefen Streicher die G-dur-Melodie den gemeinsamen Gedankengang der vier Personen ausspricht.

Schubert bringt in „Fierrabras" im Duett Nr. 2 eine Zwiesprache der Stimmen, wobei die eine der anderen notengetreu die Melodiephrase nachsingt, um im 2. Satz, bei ostinatem Begleitmotiv, homophon mitzugehen; derselbe Typus kehrt in „Alfonso und Estrella" Nr. 4 und 6 wieder. Dominieren einer Stimme, während die andere nur warnend, freundschaftlich sorgend, miteintritt, findet sich dagegen in „Fierrabras" Nr. 9; ähnlich kehrt dies Verhältnis in Wagners Romerzählung (Tannhäuser: Wolfram) wieder. Im Quintett Nr. 10 setzt die Stimme des Fürsten mit einer charakteristischen Melodiegruppe vor den anderen ein, auf diese Weise das Gewicht einer Stimmten Person unterstreichend. In der „Siegesszene" des „Ensembles" Nr. werden, wie später in Verdis „Aida", die Gefangenen dem König vorgeführt; die musikalischen Mittel sind längere Strecken begleiteten Rezitativs, Chorsätze und eine anschauliche Kampferzählung in deklamierender Stimmführung.

---

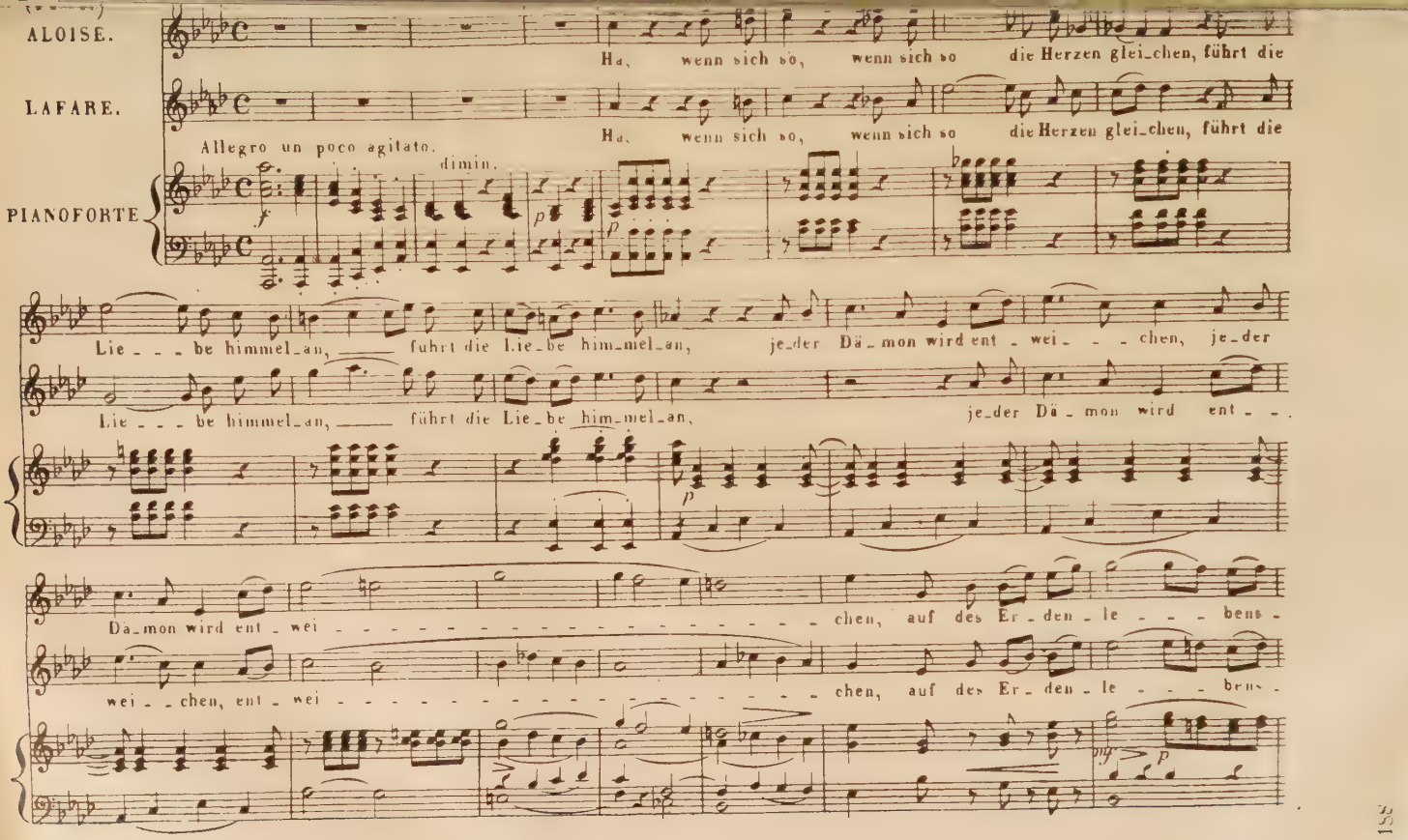
[370]) Vgl. Notenbeilage (Duett aus Maurers „Aloise").

[371]) Das Terzett zwischen Adalbert, Konrad und Loreley in Ign. Lachners Oper „Loreley", die Behexung der beiden Männer durch die Nixe darstellend, wandelt in der Musik eine ausgesprochene Strophe zu italienischer Rhythmenseligkeit, mit chromatischen Schärfungen in der Harmonik, versetzt, zweimal ab: die erste Str. singt Adalbert allein, in der zweiten antwortet ihm Konrad, in der dritten kommt L. hinzu.

[372]) Vgl. das mit „Szene" überschriebene Finale I/4 aus Pixis' „Bibiana".

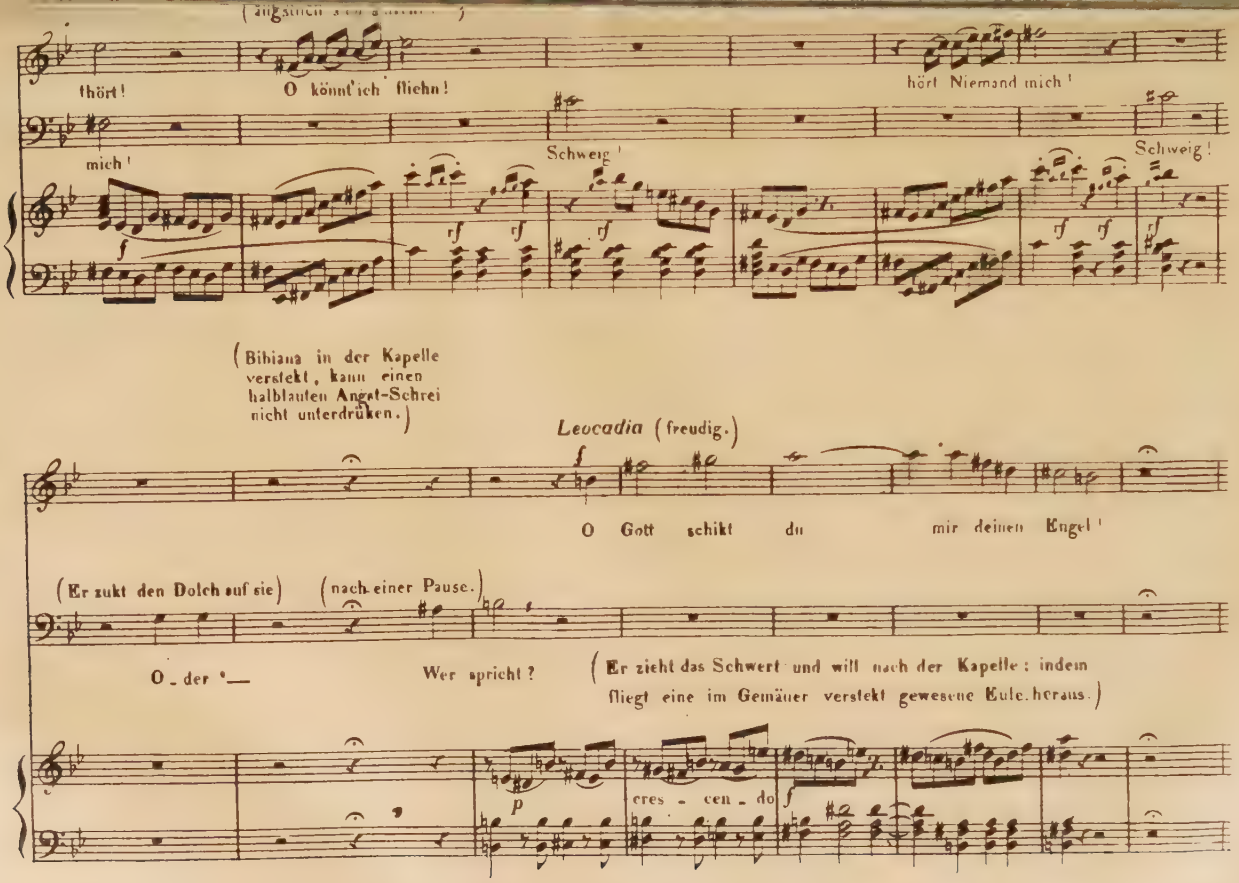
Louis Maurer:

Duett Nr. 9 aus „Aloise“


ALOISE.
Ha, wenn sich so, wenn sich so die Herzen glei_chen, führt die
LAFARE.
Ha, wenn sich so, wenn sich so die Herzen glei_chen, führt die
Allegro un poco agitato.
dimin.
PIANOFORTE
Lie_be himmel_an, führt die Lie_be him_mel_an, je_der Dä_mon wird ent_wei_chen, je_der
Lie_be himmel_an, führt die Lie_be him_mel_an, je_der Dä_mon wird ent_
Da_mon wird ent_wei_chen, auf des Er_den_le_bens_
wei_chen, ent_wei_chen, auf des Er_den_le_bens_

Johann Peter Pixis:

Aus dem Finale I/4 der Oper „Bibiana“


thört!
O könnt' ich fliehn!
hört Niemand mich!
mich!
Schweig!
Schweig!
(Bibiana in der Kapelle verstekt, kann einen halblauten Angst-Schrei nicht unterdrüken.)
Leocadia (freudig.)
O Gott schikt du mir deinen Engel!
(Er zukt den Dolch auf sie)
(nach einer Pause.)
O - der '—
Wer spricht?
(Er zieht das Schwert und will nach der Kapelle: indem fliegt eine im Gemäuer verstekt gewesene Eule heraus.)
cres - cen - do

reicher, rhythmisch ostinater Orchesteruntermalung. Von den Finales das erste mit zwei Soloteilen, Rezitativen und vier Ensembles bei weitem umfangreichste.

Unabhängigkeit der Stimmen bei einheitlich ausgeprägter Rahmenmusik ielen gelegentlich Weber und Lortzing; es sei nur an das A-dur-rghetto im ersten Finale der „Euryanthe" („Laß mich empor zum Lichte llen") und an den kontrapunktisch und instrumentationstechnisch reich ebten Quartettsatz im zweiten Finale der „Undine" erinnert.

Loewe komponierte die zahlreichen Ensembles seiner Oper „Die drei inschе" als musikalisch bestimmte, durch die formale Gestaltung oder die nsequenz der Begleitungsart geschlossene Sätze in Strophenform oder Satz-ge, im Ensemble homophon oder in rhythmisch komplementärer Stimm-ırung, im kurzen ersten Finale mit einem Fugato. Das vorwiegend musi-ische Interesse des Komponisten zeigt sich in vielen Verstößen gegen den ɔrtakzent. — In der Introduktion I/1 singen Fatme und Zadig in Terzen d Sexten homophon, während Aischra und Muley sich die Worte nach-ippern oder alternieren; formal bringen jeweils die „Reichen" eine Ver-rung der Strophe der „Armen"; den Schluß bildet ein moralisierender or der vorüberziehenden Landleute. Im Sextett Nr. 2 ist, bei konzertieren-ı Einzelstimmen des Hassan und der Fatme, die Melodiebildung durch ostinaten Begleitrhythmen bestimmt. Im Duett Nr. 9 erscheint die Bar-m.

Wagners Reform mußte der alten Ensembletechnik feindlich gesinnt n — dennoch tritt sie auch in seinen reifsten Werken unverhüllt in die scheinung, wo es gilt, inmitten dramatischer Verwicklung und Erregung Stimmungseinheit einer Mehrzahl handelnder Personen zu charakterisieren. verfallen Tristan und Isolde in den herrlich abgerundeten Gesang „O sink' nieder, Nacht der Liebe" (2. Akt; As-dur 9/8); in den „Meistersingern" llends stellt das „Taufquintett" („Selig, wie die Sonne...."; III/1; Ges-dur) einen Triumph der stimmenschwelgerischen Klangentfaltung (freilich, ter Bezugnahme auf die Motivreihe Stolzings, in symbolischer Vertiefung) .

*

Der Chor in der Oper, in der Epoche des Gesangsvirtuosentums tweise völlig verdrängt, erlebte eine Neubelebung in Verbindung t der Entwicklung der Ensemblekunst, um durch die allgemeine nantische Chorbewegung in Deutschland einen starken Aufschwung nehmen. Besonders der Männerchorgesang, eine der bedeutendsten scheinungen der romantischen Kultur, wirkte auf die Oper zurück. t Zelters und Naegelis Liedertafelgründungen in Berlin (1809) und der Schweiz (1810) waren Liederkränze in ganz Deutschland ent-nden; in Würzburg, Köln, Schaffhausen und Lübeck fanden 1845 1847 die ersten großen Sängerfeste statt. Nach den Wegbahnern s deutschen Männerchorgesangs Michael Haydn, B. Hacker, L. von ll, Eisenhofer, Zelter und Naegeli schrieben zahllose deutsche Kom-nisten Chorlieder und Gesänge, inhaltlich bald heiterem Lebens-nuß, bald romantischer Naturschwärmerei, vor allem aber der heißen ebe zum Vaterland dienend. Grell, Berger, Fink, Schicht, Wendt, nnabel, Methfessel, Silcher, Andrec, Abt und Elster nahmen sich des nnerchorwesens an. Ihre Werke erschienen in mehreren großen mmlungen. Unter den Komponisten romantischer Opern ragt vor em Weber hervor, dessen Vaterlandslieder aus Körners „Leier und

Schwert", op. 41, den Ausgangs- und Höhepunkt der ganzen Bewegun darstellten. Neben und nach ihm sind zu nennen: Spohr, E. T. A. Hof mann, Schubert, Himmel, Conradin Kreutzer, Marschner, Loew Mendelssohn, Reißiger, Lindpaintner, die Brüder Lachner, Kücke C. A. Mangold, Ries, Kuhlau, Fesca, Blum, Täglichsbeck, Kall woda, Bergt, Bierey, Ph. S. Schmidt, Stuntz, Neithardt, A. B. Mar Schnyder, J. Otto und Tauwitz. Manche dieser Meister sind mit Li und Chorlied weitaus volkstümlicher geworden als mit ihren Oper

Im musikalischen Drama war der Männerchor, speziell in Krieg und Geisterszenen, vereinzelt schon lange vor dieser Zeit aufgetrete Chöre für Männerstimmen finden sich bei Cambert, Lully, Gluck (Chö der Skythen in „Iphigenie auf Tauris", der Höllengeister in „Alcest der Griechen in „Iphigenie in Aulis"), Mozart (O Isis und Osiris Paer („Achilles", 1801), Spontini („Vestalin", 1807), P. von Win („Calypso"), Cherubini („Demofon und Lodoiska"), Beethoven („Fideli Chor der Gefangenen)[373]) und B. A. Weber (Musik zu Schillers „Te (1804).

Webers Vaterlandslieder bilden auch für den Männerchorgesa in der Oper den Ausgangspunkt einer raschen Blüte. Jäger-, Soldate und Trinkchöre werden von nun ab zum unverlierbaren Ausdruck bestandteil; häufig an den Beginn (Introduktion) der Werke od einzelner Aufzüge gestellt, treten sie auch im Finale oftmals kontra und steigerungsbildend, jedenfalls aber stets belebend ein. In d Texten freilich sind diese Männerchöre gleichförmig: Kriegermut u Gebet, Jagdleben, Heimat und Naturverbundenheit, Liebe, Wein u Spiel bilden in hundertfältiger Wiederholung ihren Inhalt. Der mu kalische Satz ist stets einfach und schlicht, aber klangvoll und fris so empfindet man den Männerchor meist dankbar als ein Gegengewi gegen den lyrischen Ueberschwang mancher Solonummern. Es wer die Tonarten niedriger Ordnung (vor allem einfache Tonarten) so der $^6/_8$-Takt bevorzugt; in der Begleitung spielen die Blasinstrume unter ihnen vornehmlich die Hörner, Trompeten und Posaunen bedeutendste Rolle.

Von wirksamen und beliebten Männerchornummern aus der deutt romantischen Oper seien genannt: Weber: Jägerchöre in „Silvana" „Freischütz"; Marschner: „Vampyr" Nr. 17, Trinklied (4 Männ stimmen) und Chor „Im Herbst, da muß man trinken": „Templer und Jüd Schlachtlied der Sachsen, Nr. 6 u. ö.: Spohr: „Die Kreuzfahrer", Altdeuts Soldatenlied, 1. Akt; Lachner: „Alidia", Soldatentrinkchor, 1. Akt; „I venuto Cellini", Trinkchor, 2. Akt; Lortzing: Jagdlied Nr. 5 für Solostimmen und Männerchor im „Wildschütz", Jägerchor in „Rola knappen"; Kreutzer: Jagdchor (D 6/8) in „Libussa" Nr. 1.

[373]) Gerade dieser Chor „O welche Lust" mit der allmählichen Vereinigung aller St zu gewaltigem Ausbruch wirkte auf die Romantik ungeheuer stark. In seinen „Andeutunge Geschichte der Oper", Marienwerder 1845, S. 32, schreibt Alberti: „Worin Beethoven im ‚Fidelio' eine neue Bahn brach und zuerst ein Muster aufstellte, das war die meist dramatische Behandlung des Chors. Bisher nämlich hatte die Musik den Chor, auch wen ihn mit den handelnden Personen in Wechselbeziehung setzte, doch nur als ein einzelnes viduum behandelt, ihn aber nicht der Zeit nach in seine Teile zerlegt, wodurch er zugleic Masse anschaulich wurde."

Zweifelsohne ging der stärkste Einfluß auf die Chorpflege in er Oper von der Männerchorbewegung aus; er erstreckte sich jedenlls auch auf die Behandlung der gemischten Chöre, die, an sich ein nfassenderer Ausdrucksfaktor, jenen zur Seite treten. Daneben ist eine ändige Befruchtung durch die an Gluck anknüpfende französische roße Oper und durch die Rossinischule anzunehmen[374]).

Wie die Ensembles lassen auch die Chöre (gleich welcher Betzung) in der romantischen Oper kontrapunktische Durcharbeitung n allgemeinen vermissen. Der Satz ist meist harmonisch interessant, enn auch gegenüber den Solopartien verhältnismäßig klar, und jedenlls gut klingend; eigentlich dramatische Schlagkraft und Ausdrucksewalt aber darf man gemeinhin nicht erwarten. Der Chor wirkt egensatzbildend, bekräftigend, aussagend, rahmenhaft: er nimmt teil n Schmerz und Freude, aber ist nicht eigentlich Handlungsträger.

Ständiges Requisit ist der Chor in den Introduktionen der Opern nd ihrer Aufzüge. Zu den dem Männerchor vorbehaltenen Jagd-, ampf- und Trinkliedern gesellen sich Volks-, Freuden- und Berüßungsweisen sowie bestimmte Arbeitslieder aller Spielarten für emischten Chor. Wie das Opernlied für die Solostimme und sehr ft in Verbindung mit diesem erscheint der Chorgesang zur Einhrung in eine beabsichtigte Stimmung, für den Hörer ein vertrauter ekannter aus dem normalisierten Nummernverzeichnis der Oper. Die eberlieferung dieser Gesänge reicht bis in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts und vor allem in die komische Oper und das Singpiel dieser Zeit zurück. Die beiden Chöre der Landleute zur Berüßung des Grafen und der Gräfin aus Mozarts „Figaro" etwa (Nr. 8 Muntre Jugend, streu' ihm Blumen", Allegro G-Dur $^6/_8$; Nr. 21 „Gnäd'ge räfin, diese Rosen", Grazioso G-Dur $^6/_8$) können als typisch auch für ie Folgezeit genommen werden; wie in ihnen herrscht stets die niedere reuztonart (ganz auffällig die Bevorzugung der Tonart A-Dur!) und der 8-Takt vor. Auch die Chöre in den Opern Simon Mayrs tragen grundätzlich in Inhalt und Form bereits die Kennzeichen der deutschomantischen Opernchöre.

Beispiele für den Einleitungschor: A. Schäffer, „Emma von Falkenstein", 1, „Rühret die Würfel behende", A 6/8, doppelchörig; Hellwig, „Die Bergnappen", I/1 u. 2, Chor der Bergknappen; Hoven: „Liebeszauber", Chor der oldschmiede Nr. 1; Lindpaintner: „Der Vampyr", I/1, „Geschwinde, gehwinde, es dränget die Zeit"; Lortzing, „Zar und Zimmermann": „Greifet "; Reißiger: „Die Felsenmühle", I/1, Soldatenchor mit nachfolgendem ambourlied; Wolfram: „Der Bergmönch", I/1, Chor der Bergleute; Neitardt: „Julietta" Nr. 1, Trinkchor D 2/4.

Unerläßlich ist der gemischte Chor im Finale besonders der tzten Akte. Aus der Tradition der Rundgesänge am Schlusse wird emäß der allgemeinen Neigung der deutschromantischen Oper zu verärendem, glücklichem Ausgang der freundlich rückblickende Lobnd Dankchor meist stereotyper Textgestaltung übernommen. Dem

[374]) Rossini bewies in der Chorbehandlung eine außerordentliche Geschicklichkeit; Biedenfeld int a. a. O., S. 22, er habe ihn „aus der voritalienischen Sphäre der Ripienstimmen in die häre der obligaten Mittel erhoben".

Gehalt entsprechend wiegen hellklingende Tonarten (vor allem C-D und D-Dur), gerade Taktarten, schnelle Tempi und volle Orchest besetzung vor; die Solostimmen gehen gewöhnlich mit dem Chor m auch hierin wird die Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts getr fortgeführt. Gelegentlich steigert sich die dramatische Wirkung Schlußchors zur förmlichen Apotheose (s. etwa „Zar und Zimm mann"); auch der Gebetssatz (Andante religioso) ist hier sehr belie

Beispiele für den Schlußchor: A. Romberg: „Die Ruinen von Paluz „Engel des Himmels, Friede, begleite uns . . . ., D; E. T. A. Hoffmann, „ dine": „Gute Nacht, alle Erdensorg' und Pracht"; C. Blum, „Der Brami Nr. 10: „Brahmas Huld sei hoch gepriesen", C; Wuerst, „Der Rotmant „Die Liebe siegt, die Bosheit unterliegt", C; Pixis, „Bibiana": „Was Frevel kühn begonnen, entgehet doch der Rache nicht", D; Weber, „F schütz": „Ja! laßt uns die Blicke erheben und fest auf die Lenkung Ewigen bau'n!", C; Spohr, „Berggeist": „Nach Ringen und Bangen . . .".

Ein in Solo- und Chorensemble gleich beliebter Effekt romantischen Opernstils ist der a-cappella-Gesang. Unbegleitete me stimmige Sätze, durch den reinen Vokalklang inmitten des symphoni geführten Flusses stets besonders stark konstrastierend, treten v nehmlich in der Situation der dramatischen Höchstspannung, d. h Textstellen des Staunens oder Zagens, der Ueberraschung oder Ergriffenseins ein; in der Tonartenwahl fällt die häufig auftrete Anwendung von As-Dur auf.

Beispiele: Maurer: „Aloise", Terzett „Fassung nur allein kann rett As, im Septett Nr. 12; Blum, „Der Bramin". „Wie liebevoll ist sein Betrag Nr. 4, As; Stuntz, „Schloß Lowinsky". Quartettsatz As in Nr. 11, „Sch mir die Brust durchbebet". Ein sehr wirkungsvoller a cappella-Chor ist Loewe in seiner Oper „Die drei Wünsche" geglückt; er konnte nach Uraufführung voll Stolz an seine Frau berichten: „Am meisten hat der Pil chor angesprochen" [375]).

Gelegentlich wird eine dem a-cappella-Satz ganz ähnliche W kung durch das Mitgehen einzelner Instrumente im Einklang mit verschiedenen Gesangsstimmen erreicht (Holzbläser stacc.!). Von übertrefflicher Grazie ist z. B. der Terzettsatz „Ich weiß vor Za kein Wort zu sagen" im Finale I von Lortzings „Waffenschm (Moderato ¾ mit Klarn. u. Fagn.); ganz ähnlich das Larghettoquin Nr. 12 in Ries' „Liska" (E-Dur ³/₈): „Geheimnisvoll ist diese Stun

b) Die romantische Szenenkomposition

1. Musikalische Szene und Rezitativ.

Romantisches Wesen bedeutet Expansion der seelischen Kr die romantische Kunst folgt in idealistischer Blickweise dem We und Walten der Natur, der individuellen Denkart des Menschen.

[375]) Carl Loewe, „Selbstbiographie", hrsg. von Bitter, 1870, S. 172 f.

antische Opernheld ist, wie Tannhäuser, „dem Wechsel untertan"; zartesten Fühlen bis zum leidenschaftlichen Affekt ist durchpulst, er zu singen und zu sagen hat.

Das Umsichgreifen dieser Kunstauffassung führte unmittelbar musikalischen Stilwandlung. Barockzeit und Rationalismus hatten Grundgesetz ihrer Opernkunst in der Schilderung des Dramas als Stufenfolge verschiedener Zustände gesehen: gleich „Monaden" en ihre Arien, Chöre, Ensembles und Tanzsätze neben- und nach- nder[376]), als Elemente der Gesamtopernstruktur wie jene geistig- schen Atome der Leibniz'schen Philosophie nur durch Wechsel- ehungen ihrer Vorstellungsinhalte verwandt und verbunden und ls Teile im Ganzen zeugungs-, aber nicht wandlungsfähig. Die antik kennt solche „Seelenquanten" nicht, sie kennt nur den schlichen Organismus als sinngebende Einheit und das kosmische en von Natur und Gottheit als Ziel der künstlerischen Offenbarung; Opernstoffe dienen der Symbolisierung von Weltprinzipien wie ht" und „Finsternis" und deren Kämpfen, ihre Opernbilder und nen der Darstellung von menschlichen und tierisch-dämonischen alten, von Seelen- oder Naturvorgängen — nicht der Schilderung Typen und Zuständen, sondern von Individuen und Entwicklungen. nußten — und darin liegt die Krisis der romantischen Kompo- nstechnik — die bisherigen Gestaltungen der Oper mit dem Ueber- zu neuen Stoffen und neuen Anschauungen rettungslos zer- agen werden. Die große Arie wird zersetzt, entstellt und verdrängt; soll nicht mehr „arienhaft" wirken, statt ihrer wird der künstle- nen Kleinform, dem Liede, ein immer größerer Raum gewährt. Die hlossene musikalische Form (das „in sich ruhende Sein") weicht farbreich ausgestatteten und durch psychologische Sinnbeziehungen icherten rezitativischen Sprachgesang (offene Form), die architek- sche Gestaltgebung des musikalischen Gesamtdramas aus in sich nden und durch Rezitative nur verbundenen Musikstücken naden") vom Zentralpunkt der ihnen innewohnenden Wesensver- dtschaft her (Grundtonarten und formale Entsprechungen, Händels nartengerüst")[377]) wird abgelöst von der psychologisch begründeten ischen oder dramatischen Durchformung (Szenenentwicklung, ikdramatische Deklamation, ideologische Wechselbeziehungen, nerungs- und Leitthematik) mit dem Zielpunkte organisch sich lernder Totalität (romantische Expressivharmonik in funktionell immter Anwendung; Wagners „dichterisch-musikalische Perioden").

Die notwendige Folge dieser Wandlung der Anschauungen sahen im Schicksal der geschlossenen musikalischen Nummern der Oper. rational faßlichen Gestaltungen zerfielen: neue Wort- und Sinn- nungen, harmonische und motivische Akzente und Formstrebungen hten ihre Ansprüche geltend, die Gattungsgrenzen verwischten sich, künstlerische Schwergewicht wurde aus der ehedem beherrschend

[376]) Vgl. Rudolf Steglich, „Händels Oper ‚Rodelinde'", ZSfMw. III, 519.
[377]) Vgl. H. Abert, „Händel als Dramatiker", Göttingen 1932. — Eine Parallele zum Geiste Tonartenstrukturen bilden auch Bachs Passionen; vgl. F. Smend, „Die Tonartenordnung chs Matthäuspassion", ZSfMw. XII 336.

gewesenen Musikarie in das einleitende freie Rezitativ verlagert; Ei
willigkeit und Sprunghaftigkeit warfen die Fahrt aus den gewoh
festen Geleisen (Umstoßung regelmäßiger Periodenbildung seit Moz
Arie, Romanze und Lied wurden erweitert und umgebildet zur m
kalisch-dramatischen Szene und eingebettet in einen fortlaufe
symphonischen Fluß.

Die Opernkunst hatte einen langen Weg hinter sich, der
nehmlich der Ausbildung aller Möglichkeiten einer singefreu
Musikoper (Intensität der Melodiebildung) und der Vollendung
architektonisch-rationalen Formung (Extensität der Gestalt) ge
hatte. Mit dem Einbruche außermusikalischer, poetischer Vorstellu
näherte man sich nun wieder den Grundsätzen, von denen sich
Meister der Camerata bei der Entstehung der Oper hatten leiten la
auch jetzt war man um die Ausbildung eines „stile rappresenta
bemüht, der die natürliche Sprechmelodie ohne Umschweife zur d
tischen Musik erheben sollte. Indessen hatte die geschichtliche W
bildung der Oper mannigfache Versuche und Ergebnisse gezeitig
nur der konsequenten Durchbildung und der leitenden, vereinheitli
den Idee bedurften, um nun in der Romantik erst voll wirksa
werden.

Die Rezitativkomposition hatte bis zu Gluck und M
eine fortschreitende Reihe von Stadien durchlaufen[378]): die Handl
abwicklung im Secco hatte für den Musiker zu einem reichen
stehender melodischer Wendungen und Floskeln geführt, das Parl
rezitativ speziell der opera buffa die Möglichkeit des Sprechsinge
der Oper in einer Andeutung erwiesen. Das Accompagnato w
wichtigstes Element der eigentlich dramatischen Handlung sch
der venetianischen und neapolitanischen Oper hervorgetreten,
gleich hier noch die anspruchsvolle Arie wie ein Magnet dem Re
die höheren musikalischen Ausdrucksmittel entzog — die Orch
begleitung des Rezitativs beschränkte sich in der Hauptsache no
Streicherakkorde[379]); gelegentlich treten freilich schon frühzeitig
tionsgebundene Orchestermotive auf (Cavalli, „L'Ormindo", 1644; A
latti, Vinci). Eine konsequente Weiterbildung des Accompagna
und seinen Einsatz an den Höhepunkten der dramatischen Entwi
führten Hasse [380]) und Jommelli herbei: Hasse bringt vom „Cl
(1731) ab breite Accompagnati an den Aktschlüssen und Jom
Stuttgarter Opern (nach 1753) weisen ganze Soloszenenreihen i
compagnatostil auf, die „alles bisher Gebotene" in den Schatten ste

[378]) Vgl. auch Charlotte Spitz, „Die Entwicklung des ‚Stile Recitativo'", AfMw. III
[379]) Vgl. B. Zeller, „Das Recitativo accompagnato in den Opern Joh. Ad. Hasse
Halle 1911, S. 13 f.: Hasse verwendete wie die Neapolitaner einen 3st. Streichkörper,
aus 2 Viol., Bratsche und Baß; treten Flöten und Oboen hinzu, so gehen sie im Ein
den Streichern; in „Lucio Rapirio" wird die Kriegstrompete nur von den Streichern na
Vgl. auch H. Abert, „Niccolo Jommelli als Opernkomponist", 1908, S. 112 f.
[380]) Vgl. Zeller a. a. O.
[381]) Abert, „Jommelli", S. 278. — Aeußere Bewegungen (Eile, Wasserbewegung,
werden zu dieser Zeit durch Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelpassagen, Zittern,
oder Herzklopfen durch entsprechende Bewegungen dargestellt; Skalengänge zeigen
Erregung an, während die Harmonik noch zurücktritt. (Zeller a. a. O., S. 12 f.)

Hatte die große Opernarie die Aufgabe der Zustands- und Stim-
gsdarstellung gehabt, so waren die Seccorezitative niemals eigent-
Stimmungsträger gewesen[382]); in der Metastasianischen Oper
gstens waren sie nichts als „rhetorische Wortgefechte“ [383]). Einen
n zukunftweisenden Schritt tat degegen Gluck, als er unter Auf-
ne der von den Italienern in den Accompagnatoszenen entwickelten
positionstechnik dem Rezitativ die Aufgabe einer Wiederspiege-
des Empfindungsspiels der handelnden Personen zuerteilte. Sein
ehmstes Mittel hierbei war die bewußte Durchgestaltung der
noniebewegung, die den psychischen Regungen und Gefühlen
iegsam folgte. Das Rezitativ trat in Glucks Musikdrama gleich-
htigt neben die geschlossenen Formen der Musikoper. Hier setzt
dem kräftigen Impuls der Schöpferkraft des echten Dramatikers
Vorgang der Umschmelzung des bisherigen Formenmaterials ein.
n der Romantik, der Epoche begeisterter Gluck-Verehrung (Hoff-
n, Spontini, Wagner!), zur völligen Umgießung führen sollte. Die
poarie wird ihrer Alleinherrschaft enthoben und das Gesangs-
ma verdrängt; Lied- und Tanzform treten hervor; das deklama-
che Prinzip des Rezitativstils bemächtigt sich, wie gelegentlich
n bei Hasse und dessen Nachfolgern, der Melodiebildung auch im
lossenen Gesangsstück[384]); als Mittelglied des sprachmäßigen
ativs und des formlogischen Musikstücks erhält das Arioso
sende Bedeutung.

Gluck fand vom Seitenpfade der Arienoper zurück zu den drama-
en Grundsätzen eines Monteverdi, die er im Vollbesitze der Er-
enschaften der neueren Musik wieder aufnahm. Sein Ziel war
t mehr die formale Entwicklung der Oper als eines „Arien-
dels“ [385]), sondern die psychologische Einheit des dramatischen
en; er „erkannte die Notwendigkeit, Alles in Fluß zu bringen, mit
n, Rezitativen, Chören zu wechseln, wie es der Augenblick gebot,
erst den Satz rein musikalisch auszuführen und zu einem
mmten Abschluß zu bringen“ [386]). Die Rolle der Arie als Keim-
des Opernbaus war schon bei ihm ausgespielt; die musikdrama-
e Szene trat ihre Nachfolge an.

Für die Rezitativkomposition der Romantik[386a]) wurden Gluck,
rt und die Italiener bis zur Rossini-Schule sowie aus der franzö-
en Oper die reich instrumentierten deklamatorischen Rezitative
roßen Oper Spontinis Vorbild. Für die Komposition des berühmten
piels zu „Hans Heiling“ empfahl Devrient dem Komponisten die

) Das lyrische Rezitativ war dagegen in der Kirchenkantate und den auf ihr aufbauenden
men der Kirchenmusik (Passion, Oratorium) zu Hause; vgl. spez. die Werke Bachs.
) H. Abert, „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts“, AfMw. V, 45.
) Gluck schreibt 1773 über „Iphigenie in Aulis“ an den Herausgeber des „Merkur“: „Ein-
d natürlich strebt meine Musik, so viel es mir möglich ist, immer nur nach der höchsten
les Ausdrucks und nach Verstärkung der Deklamation in der Poesie. Darum wende ich
Triller, Passagen und Kadenzen an, womit die Italiener so freigebig sind.“ (Vgl. H.
„Gluck-Biographie“, Lpzg. Reclam, S. 54.)
) Vgl. Fr. Chrysander, „G. F. Händel“, Lpzg. 1858—1867, II, 35.
) F. Brendel, „Ges. Aufsätze“, Lpzg. 1888, S. 67.
a) Vgl. L. Spinner, „Das Rezitativ in der romantischen Oper bis Wagner“; Diss. Wien
); Hans Nathan, „Das Rezitativ der Frühopern R. Wagners“, Diss. Berlin 1934. — Eine
nde Geschichte des Rezitativs fehlt.

Art der Rezitative in den Gluckschen Opern[387]); Mozartsche Rezitat floskeln, vor allem nach dem Muster der auf deutschen Text kop pierten „Zauberflöte", finden sich in der romantischen Oper allerort besonders deutlich bei Spohr („Faust"); die Rezitativmelodik italienischen komischen und der französischen großen Oper tritt verhüllt bei allen Meistern und selbst beim jungen Wagner („Lieb verbot", „Rienzi") zutage.

Das Seccorezitativ war, wie die Arie, eine sterbende Gattu der deutsche Komponist des ausgehenden 18. Jahrhunderts und älteren Romantik bevorzugte die Singspielanlage mit Sprechdialogen bei der ja selbst das begleitete Rezitativ auf die Einleitung von Ar und Ensembles beschränkt blieb[389]), wo es nicht, wie beim Auftauc von Lied oder Romanze, überhaupt fortfiel — wo es beibehalten wu fand sich der deutsche Opernsänger ohnedies nur schwer mit sein musikalischen Vortrag zurecht[390]).

Die Entwicklung in Italien ist zunächst eine durchaus para gehende. Simon Mayr hatte anfangs die Partituren seiner komis und ernsten Opern in Secco, Accompagnato und geschlossenes Gesan stück abgeteilt; die Seccos sind hierbei konventionell, während begleiteten Rezitative stetig an Bedeutung zunehmen, um, nach Vorbild der Neapolitaner, allmählich mit Arie und Arioso zu größe monologischen Partien zu verschmelzen. Einen einmaligen Höhepu erreicht diese Entwicklung bei Mayr in „Medea", in der die Se bereits ganz fortfallen[391]). Rossini verzichtet zum erstenma „Otello" (1816) auf das Seccorezitativ.

Gegen die Aufspaltung in Wortdeklamation und musikalis Lyrik erhob sich in Deutschland andererseits bald der Geist der künstlerischen Organismus strebenden Zeit: Männer wie Mosel Spohr setzten sich in Wort und Tat eifrig für das „Durchkomponier dramatischer Zusammenhänge ein[392]). Dem Rezitativ fiel neuerlich tragende Rolle zu, doch konnte dem romantischen Musikempfin nur mehr die Form des orchesterbegleiteten und durch Klang- Motivsymbole in seinem Ausdruck bereicherten Rezitativs, der F bildung des früheren „Accompagnatos" zusagen. Nach Mosel ver

---

[387]) Brief an Marschner vom 13. Aug. 1831; s. E. Istel, „Aus H. Marschners produkt Zeit", „Süddeutsche Monatshefte", Juni 1910, S. 787.

[388]) Georg Benda z. B. hatte sich schon 1783 in Cramers Magazin (28. Juli) ablehnend das Seccorezitativ im deutschen Singspiel ausgesprochen: „Bey Oratorien, Kantaten und a der Music und dem Gesange gewidmeten Stücken ist es an seinem Ort. Selbst in einem spiele kann es bey einzelnen Stellen gute Wirkung thun; nur da, wo es den Platz des g Dialogs einnehmen und die Stelle der zur Behandlung eines Sujets nöthigen natürlichen S vertreten soll, taugt es nichts." (Vgl. F. Brückner, „G. B. und das deutsche Singspiel", SIM 1904, S. 612.)

[389]) Dieses begleitete Rezitativ erkennt auch Benda ausdrücklich an (a. a. O., S.

[390]) „Da die Grundlage des Rezitativs im Munde des übersetzten deutschen Operns nicht mehr die Rede war, so gelangte es, mit dem er so nicht wußte, was anfangen, fü bald zu einem eigentümlichen Werte: es war nämlich durch das Zeitmaß der Melodie mehr gebunden, und frei von dem peinlichen Takte des Orchesterdirigenten, fand der S hier eine Gelegenheit, nach Belieben in der Produktion seiner Stimme sich zu ergehen. Rezitativ ohne Rede war für ihn ein Chaos zusammenhangloser Noten, aus denen er nun jed diejenigen herausholen konnte, die seiner Stimmlage sich besonders günstig zeigten . . . Wagner, „Ges. Schriften", IV 267.

[391]) Vgl. L. Schiedermair, „Simon Mayr", Lpzg. 1907, I 130 u. II 177.

[392]) L. Spohr, „Aufruf an deutsche Komponisten", AMZ. 1823, 457 f.

h zwischen Secco und Obligato nicht recht zu entscheiden[393]); voll ohrs durchkomponierten Werke der Reifezeit (Jessonda, Berggeist) d von Webers „Euryanthe" ab ist jedoch die Herrschaft des be-iteten und mit den Mitteln der neuen Orchesterkunst ausgestatteten zitativs entschieden. Die deutsche romantische Oper verläßt die Auf-lung in Sprech- und Gesangpartien und übernimmt in Anlehnung Gluck das obligat begleitete Rezitativ. Weitere Vorbilder können erseits in Haydns Oratorien, andererseits in Spontinis durchkom-nierten großen Opern gesehen werden; allerdings wurde auch Spon-is Rezitativkunst in Deutschland nicht widerspruchslos aufge-mmen[394]).

Die offene Form des rezitativisch-ariosen Sprachgesangs wurde n Träger der romantischen Vorstellungen vom musikalischen ama[395]). Das Rezitativ überflutete die Nummerngliederung der Oper. band, was sich isoliert gegenübergestanden hatte, schwemmte bei-te, was dem Expansionstrieb des „Werdens" widerstrebte, und nahm seinen Fluß auf, was neu befruchtend fortwirken konnte. Es ver-b sich bald mit den liedperiodischen Partien des Gesangs, bald t der Motiv- und Themensprache der klassizistischen Symphonik; bildeten sich reiche Zwischenstufen vom prägnanten, schlagfertigen rechsingen über das Melodram, die Pantomime und das ariose, in i schwebenden Phrasen sich gliedernde „Rezitativ im Takt"[396]) bis n expressiven, im Sinne deutlicher Wortdeklamation gestalteten ge-lossenen Musikstück[397]). Außerlich wird dieses Entwicklungsstadium rch den raschen Wechsel der Tempo- und Vortragsbezeichnungen sgeprägt, der für die gesamte szenische Komposition der romantischen er vom ersten Finale der „Zauberflöte" bis zu „Lohengrin" charakte-tisch ist und zuweilen bis zum Widerstreit der Gattungsnamen führt. e Arien und in sich ruhenden Ensemblesätze wurden unterdessen mer mehr zu willkommenen Ruhepunkten innerhalb des Szenen-sses, zu altgewohnten Freunden, die man noch nicht ohne weiteres missen wollte und konnte; das schöpferische Interesse jedoch ver-ob sich zugunsten der dramatischen Psychologie großer, szenischer nheiten. Den entscheidenden Schritt auf diesem Wege tat Spohr,

---

[393]) Vgl. „Versuch einer Aesthetik . . .", S. 45 f.

[394]) In der Besprechung von Spontinis „Olympia", AMZ. 1820, 121, heißt es: „Die Sitte, den og allenthalben obligat vom ganzen Orchester begleiten zu lassen, dürfte freilich ohne große e als durchaus unzweckmäßig erklärt werden können; man brauchte nur auf den einzigen elstand aufmerksam zu machen, daß diese Art der Begleitung jeder Phrase, ich möchte fast n, jedem Worte einen Ausdruck gibt, den sie unmöglich haben können und durchaus auch t haben dürfen, weil sich sonst alle Bedeutung in und durch sich selbst zerstören würde."

[395]) Vgl. Nicola d'Arienzo, „Die Entstehung der komischen Oper", 1887, übers. v. Ferd. chneider, Lpzg. 1902, S. 105: „Das Rezitativ ist gerade das dramatische Element der szenischen dlung, und die moderne Melopee hat ihren Ursprung im alten Recitativo obligato."

[396]) Vgl. F. v. Biedenfeld, a. a. O., S. 9.

[397]) Auch Mosel merkt (a. a. O., S. 47) an, daß das Rezitativ „bei längerer Dauer zuweilen h einige Takte zeitgemessenen Gesanges an dazu geeigneten Textstellen (deren Wahl dem hle und der Beurteilung des Tonsetzers überlassen bleiben muß) mit vorteilhaftem Erfolge rbrochen werden kann und daß es zur Rundung der Oper, zur Verschmelzung derselben in Ganzes (!) mächtig beitrage, wenn das Rezitativ sich so natürlich als möglich mit den ngsstücken verbindet und diese sich hinwieder unmerklich in das Rezitativ verlieren. Mangel Beziehung und Verbindung zwischen diesen beiden Gattungen von Musikstücken stört die findung und hebt die Totalität auf, welches in jeder Hinsicht zu erreichen das erste Be-en des dramatischen Tonsetzers sein soll (!)."

als er im „Berggeist“ (1825), gleichzeitig mit der Aufgabe des Text reims, von der musikalischen Nummer- zur Szeneneinteilung überging Noch 1834 aber machte es der Direktion des Leipziger Stadttheater Kopfzerbrechen, als ein unbekannter junger Komponist, Wagner, di Partitur einer in organischer Folge durchkomponierten romantische Oper („Die Feen“) vorlegte.

Mittlerweile war auch von anderer Seite ein Gegenspieler gege die geschlossene Nummernform erwachsen.

2. Das Opernmelodram.

Eine für die Tonsprache der romantischen Oper wichtige Vor stufe der szenischen Kompositionsweise ist die Kunstgattung der v Instrumenten begleiteten Wortdeklamation, das Melodram. Geschlosse Formen, wie sie Oper und Oratorium besitzen, sind ihm fremd: bezieht seine Gestaltungsgesetzlichkeit ausschließlich aus dem Geis des Textes, dem sich die Musik als Begleitung, Zwischenspiel u Umrahmung anpaßt, ohne zur autonomen Form zu streben.

Als selbständige Gattung von Jean J. Rousseau eingeführ („Pygmalion“, 1762)[398]), erfuhr das Melodrama eine zeitlich mit di des Singspiels übereinstimmende Entwicklung besonders in Deutsch land[399]). Nach Rousseaus Vorbild bearbeitet 1775 der Schauspieler u Dichter Joh. Chr. Brandes den Text der Gerstenbergschen Kanta „Ariadne auf Naxos“, bald darauf Fr. W. Gotter den „Medea“-Stof beide Gedichte wurden nebst Rousseaus „Pygmalion“-Text und de Libretto „Philon und Theone“ von dem Singspielmeister Georg Ben komponiert[400]) („Ariadne“ wurde 1781 auch in Paris aufgeführt; „Py malion“ hielt sich in Berlin bis 1835!). Bendas Werke errangen höchst Beifall und wurden zu Vorbildern der Gattung in Deutschland; na ihrem Muster entstanden die folgenden Hauptwerke: A. Schweitze „Pygmalion“ (mit Asplmayr auf Rousseaus Text) und „Polyxena“ (79 Neefes „Sophonisbe“, Reichardts „Ino“ und „Kephalus und Procri P. v. Winters „Leonardo und Blandine“, „Cora und Alonzo“, „Reinh und Armida“ (vor 1800) und Abt Voglers „Lampedo“. Vollständi Melodramen aus der Zeit der Romantik sind u. a.: B. A. Webers „He (von Herclots, 1800) und „Sulmalle“ (v. dems., 1802), K. Kreutze „Cordelia“ und J. Drechslers „Verlorener Sohn“.

Gerade für den deutschen Romantiker mußte die eigenarti Möglichkeit, den tieferen poetischen Sinn ausdrucksvoll deklamier Textworte in einer musikalischen Klang- und Motivsymbolik einz fangen, verlockend wirken; so tauchten eine Reihe von Werken a die nun auch epische und balladeske Stoffe melodramatisch b handelten.

[398]) Vgl. Edgar Istel, „J. J. Rousseau als Komponist seiner lyr. Szene ‚Pygmalion‘“. 1
[399]) Vgl. Istel, „Die Entstehung des deutschen Melodramas“, Bln. u. Lpzg. 1906. W. Kie „Die musikalische Deklamation“, 1880; Jos. Daninger, „Sage und Märchen im Musikdra Prag 1916. Teil II, S. 52 f.
[400]) Vgl. Fritz Brückner, a. a. O., Abschnitt II, „Die Monodramen Bendas“, S. 580.

Es seien genannt: Rombergs „Taucher“ und Karl Störs symphonische ıbilder zum „Lied von der Glocke“, nach den Gedichten Schillers; ert Schumanns melodramatische Balladen für Deklamation und Klavier: hön Hedwig“ und „Vom Haideknaben“ von Hebbel, „Die Flüchtlinge“ Shelley; Franz Liszts „Leonore“ (Ballade von Bürger). Einen Anreiz melodramatischer Bearbeitung gab der Romantik besonders Beetens ideendurchtränkte Musik; der Hamburger Opernkomponist Joh. nr. Clasing machte 1820 den Versuch, die Hauptgedanken des Andante dem G-dur-Klavierkonzert op. 58 in einer Instrumentation für Klavier Streichquartett einem Gedicht unterzulegen; die AMZ. sprach sich 20, S. 155) lobend darüber aus. — Ein interessantes und mit Beifall aufommenes Experiment machte 1844 der Franzose Felicien David in seiner Paris aufgeführten Symphonie-Ode „Le desert“, die 1850 in Louis ers „Le Selam“ (Gedicht von Gautier) ein selbständiges Gegenstück ert. Seit dieser Zeit wurden die Bemühungen um eine orchester- oder rumentenbegleitete Rezitation im Rahmen der romantischen „Programm“sik immer wieder aufgenommen, um schließlich in den Melodramen loch Arden“ von Richard Strauß (op. 38), „Kassandra“, „Eleusisches t“ (1898) und „Hexenlied“ (Wildenbruch, 1902) von Max v. Schillings n eindrucksvollen Gipfel zu erringen.

Das Melodram war kurz nach dem modernen Singspiel und in er Wechselbeziehung mit demselben zu einer Zeit entstanden, die seelische Freiheit des Individuums in der Kunst proklamierte; seine leutung für den Tonkünstler liegt hauptsächlich in dem Reize, mit teln der reinen Musik Seelenvorgänge, ja sogar szenische Ereignisse kurzen Orchesterzwischenwürfen und prägnanten Instrumentalanken zu veranschaulichen. Mit dieser Aufgabestellung rückt das lodram in die Nähe des Recitativo accompagnato der Oper[401]); in Tat hat es seine Hauptpflegestätte im Rahmen der bühnenmusikahen Komposition erhalten[402]).

Mozart wendete das Melodram in seiner Schauspielmusik zu önig Thamos“ (1773) und in der Oper „Zaide“ an; am 12. Nov. 1778 reibt er aus Mannheim an seinen Vater über die Bendaschen Melome, die er so liebte, daß er sie stets unter seinen Noten hatte: issen Sie, was meine Meinung ist? Man sollte die meisten Rezitative solche Art in der Oper traktieren und nur bisweilen, wenn die rte gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen.“ efe macht in seiner Oper „Adelheid von Veltheim“ (1781) vom odram Gebrauch, auch der fortschrittliche Zumsteeg bedient sich ıer gern; in „Zalaor“ z. B. sind ganze Teile statt im Seccorezitativ odramatisch behandelt[403]). Himmel merzte in „Vasco di Gama“)1) das Secco aus und verwendete (II, 6) das Melodram der Bendaen Manier (im übrigen das Accompagnato)[404]).

Von da ab wird das Melodram im deutschen Singspiel und in

---

[401]) „Was an Rezitativen ... sich in deutschen Werken Bendas findet, ist, genau wie in Schauspielen, der Ertrag des Monodrams.“ Brückner a. a. O., S. 595.

[402]) Vgl. auch AMZ., II, 198 über den Unterschied zwischen Oper und Melodrama. Mit auf Auseinandersetzung der romantischen Bühnenmusik mit dem Melodram dürfte Friedrich Kloses atische Symphonie „Ilsebill“, Karlsruhe 1903, zurückzuführen sein.

[403]) Vgl. H. Abert, „Die dramatische Musik am Hofe Karl Eugens von Württemberg“, Stgt. S. 604.

[404]) Vgl. L. Odendahl, „Fr. H. Himmel“, Diss. Bonn 1917, S. 39.

der französischen und deutschen Oper zum gebräuchlichen Ausdrucks bestandteil; „überall, wo es unheimlich und schauerlich wird, ... d setzt das Melodram ein“ [405]). Viel beachtet wurden die drei kurzen ur eindrucksvollen Melodramen in Cherubinis „Wasserträger“ (180 Nr. 7, 8, 12). Schon hier zeigt sich das später von Spohr in der Szene komposition angewendete Verfahren der Durchdringung eines thema tischen Orchestergedankens mit den Zwischenrufen (Intercalationen der Sprech- (bzw. später Sing-) Stimme. Beachtenswert ist auch, da Nr. 8 und 12 eine romantische Harmoniebewegung zeigen: beide Stück brechen auf der Dominantstufe zur Variante der Anfangstonika a ohne zu einer Auflösung wenigstens dieses dissonanten Akkords zu gelangen, da vor dem Einsatz des nächsten Musikstückes beide Ma ein langer Sprechdialog anschließt. Beethoven griff, wie schon den „Ruinen von Athen“, besonders an Stellen subjektiven Affekts zu Melodram (Traumszene in „Egmont“, Kerkerszene in „Fidelio“).

Im romantischen deutschen Singspiel[406]) seit dem Ende des 18. Jah hunderts und in der folgenden romantischen deutschen Oper die Art der Anwendung des Melodrams grundsätzlich die gleich es tritt an affektbewegten, schaurigen oder dämonischen Stellen od auch zur Intensivierung einer Erzählung, eines Berichtes[407]) an. In d Musik sind interessante oder wenigstens pikante Harmonieverbindung und Instrumentationseffekte (Soloinstrumente), Streichertremoli, la ausgehaltene Bläserakkorde und wiederkehrende thematische Gedank und Motive die Kennzeichen des Opernmelodrams des „juste milieu begabten Romantikers.

Einen methodisch wichtigen Schritt tat Weber in sein Bühnenmusik zu „Preziosa“ (1821), indem er die drei Melodram mit einem eigenen Notensystem für die Sprechstimme ausstattete u die Deklamation durch andeutende Notenwerte oder Akzente regel eine Schreibart, die Lortzing in „Hans Sachs“ (1840) übernimmt[4

Die Verquickung von Sprache und Musik im Sinne der roma tischen Einheitskunst erlangte stärkste Bedeutung für die Entwic lungsgeschichte der Oper. Zudem bedeutete sie schon in formaler Hi sicht eine neue Stufe innerhalb der verschiedenen, im musikalisch Drama möglichen Ausdrucksarten: der unbegleitete Sprechdialog Prosa, seine Ausdruckserhöhung im gereimten Vers, das Rezitativ den verschiedensten Schattierungen, das Melodram, der ariose Gesa und das geschlossene Musikstück bildeten nun eine ganze Skala Steigerungsmöglichkeit.

Einige Beispiele machen diesen Ausdruckswert des Opernmelodra besonders sinnfällig: In Schuberts „Fierrabras“ (1823) wird es am En des zweiten Aufzuges in große szenische Komplexe eingeschmolzen; instrumentalbegleitete Deklamation dient hier der erregten Schilderung (

[405]) H. Kretzschmar, „Geschichte der Oper“, S. 249.

[406]) Kurze und im Ausdruck noch unfreie Melodramen finden sich in Wranitzkys „Oberon und in Weigls „Schweizerfamilie“. — Wenzel Müller wendete das M. namentlich in seinen ro tischen Singspielen an, „wo er es hergebrachterweise in die Szenen wilder Natur und grö Seelenerregung hineinstellte“ (W. Krone, W. M., Diss. Berlin 1906, S. 82).

[407]) Wilhelm Kienzl möchte die Melodramen überhaupt generell in „Stimmungs“- „Schilderungs“-Stücke getrennt wissen (a. a. O., S. 152).

[408]) Nr. 2, Szene u. Arie des Sachs.

Jahen eines Unbekannten: Schlachtbericht) und bildet einen wirksamen Faktor in der Skala der künstlerischen Ausdrucksformen, unter denen die Dialogpartien im Blankvers auffallen. Wie stets bei Schubert (vgl. die zahlreichen Melodramen der Musik zu „Die Zauberharfe", 1820!) wird das Bestreben deutlich, den Textinhalt innerhalb geschlossener kleiner Satzbildungen so weit wie möglich zu symbolisieren. Allerdings erklingt diese Orchestersprache grundsätzlich nur zwischen den Absätzen der Rede, selbst bei größter Instrumentalbesetzung; allenfalls sinkt der Orchesterfluß einmal während der Deklamation zum melodisch-motivisch nichtssagenden Tremolo oder zum gleichförmigen Staccato herab. — Höchst eindringlich wirkt der Gegensatz zwischen den in Prosa, ja sogar in der Vulgärsprache geführten Rollen der Alltagsmenschen, der in größter Sprachbeherrschung gebundenen Rede der „Helden", die sich an dramatischen Stellen zu metrisch gegliederten Versen erhebt, und den Gesängen oder musikbegleiteten Sprachmonologen der Feen und Geister in Ferdinand Raimunds Zauberspielen („Verschwender", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Moisasurs Zauberfluch" usw.). Der Dichter hat stets den Eintritt der Musik zu solchen Stellen in seinen Werken genau bezeichnet. Ganz ähnlich sollte nach dem Wunsche Grillparzers in seiner „Melusine" die Traumerscheinung der Fee geschildert werden: „halb Rede, halb Gesang" ist, was sie spricht. K. Kreutzer nahm in seiner Vertonung die Anregung des Dichters auf und hüllte die Worte in den weichen Fluß seiner Melodik, deren Beziehung zur gesprochenen Rede sich freilich (wie etwa bei Liedmelodie und Textstrophe) auf Kongruenz der Grundstimmungen beschränkt. — Eine weitere Parallele zu dieser Kunst der Steigerung stellt die Entführung der Rezia in Webers „Oberon" dar (2. A.): der Reim dient hier innerhalb des dramatischen Ablaufs teils in Prosa, teils in Versen und teils in Musik als „Farbe für das Wunderbare"[409]).

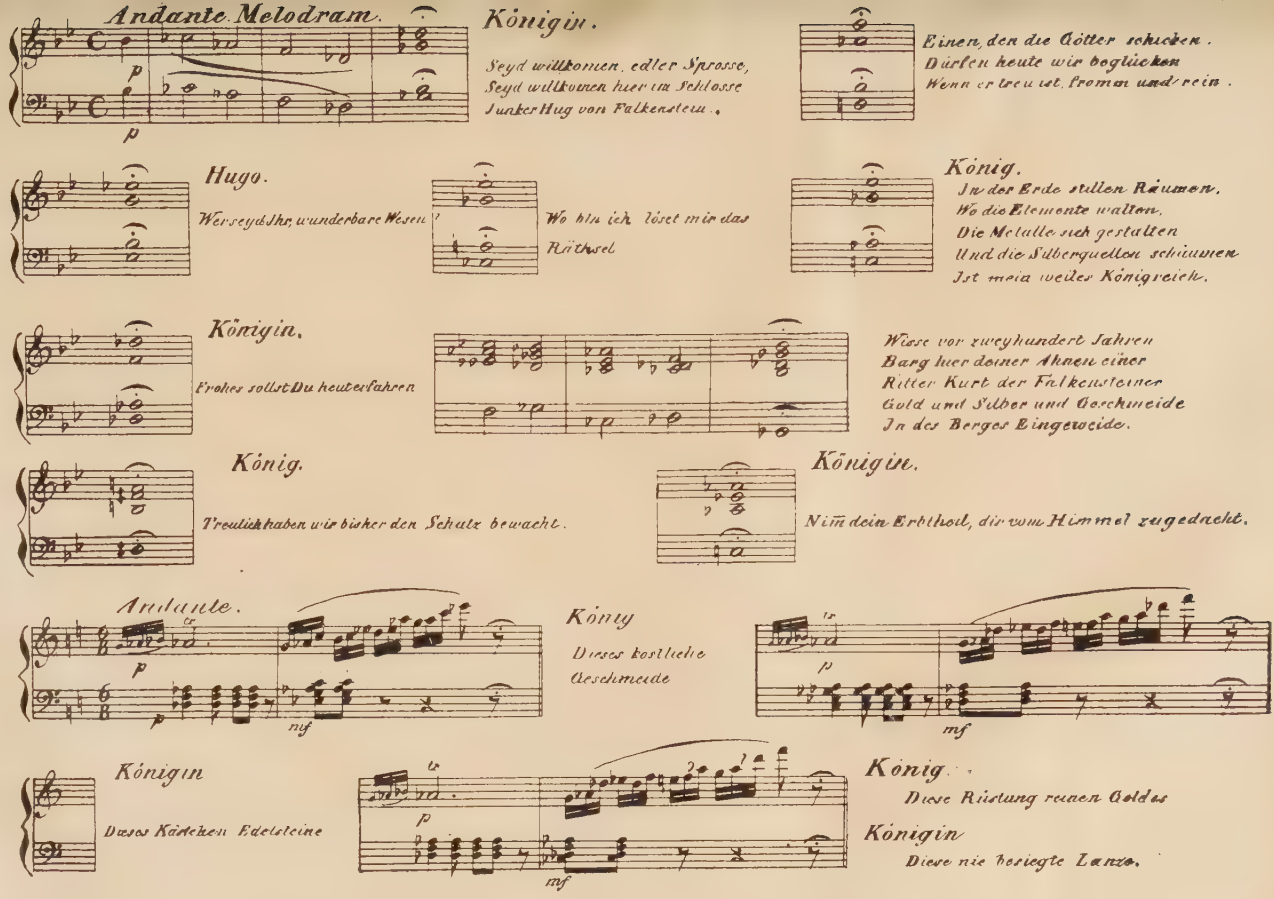
Innerhalb der Grundstimmungen der Affektbewegtheit und des Wunderbaren werden für das Opernmelodram einige besondere Szenentypen bevorzugt, und zwar die Grab- und Nachtszenen (F. E. Fesca, „Omar und Leila", der Schatten des ermorderten Königs Usbeck; C. Titl, „Der Totentanz", Kirchhofszene Nr. 9; K. Kreutzer, „Melusine", 3. Finale, Raimund vor seinem eigenen Grabe; die beiden Szenen der Wiederbelebung des „Vampyr" durch die Mondstrahlen in Marschners[410]) und Lindpaintners Opern über denselben Stoff; Hiller, „Der Traum in der Christnacht", Kirchhofszene des 1. Aufzugs) und die Szenen der Erscheinung von überirdischen Wesen; der ungewohnte Reiz der Verbindung von Sprechstimme und Orchesterklang wird ja den Vorstellungen von Geistern und Zauberspuk in besonderem Maße gerecht (vgl. E. T. A. Hoffmann, „Der Rank der Unsterblichkeit", Erscheinung des Geistes im 2. Aufzug; Mendelssohn, Sommernachtstraum-Musik; Lindpaintner, „Der Bergkönig", II 14, Erscheinung von Bergkönig und -königin[411]). Sehr häufig sind noch die Absätze der Rede und die interpretierenden Akkorde oder Gedanken im Orchester lediglich alternierend, also unter Vermeidung des simultanen Zusammenklangs, angeordnet, besonders beim zweiten Typ beschränken sich die Mittel gewöhnlich, wie im

---

[409]) J. Daninger, a. a. O., S. 51.
[410]) Vgl. H. Gaartz, „Die Opern Marschners", Lpzg. 1912, S. 31.
[411]) Vgl. Notentafel.

P. J. Lindpaintner:

Melodram II/14 aus „Der Bergkönig“


Andante Melodram.
Königin.
Seyd willkomen, edler Sprosse,
Seyd willkomen hier im Schlosse
Junker Hug von Falkenstein.
Einen, den die Götter schicken.
Dürfen heute wir beglücken
Wenn er treu ist, fromm und rein.
Hugo.
Wer seyd Ihr, wunderbare Wesen?
Wo bin ich, löset mir das
Räthsel
König.
In der Erde stillen Räumen,
Wo die Elemente walten,
Die Metalle sich gestalten
Und die Silberquellen schäumen
Ist mein weites Königreich.
Königin.
Frohes sollst Du heute fahren
Wisse vor zweyhundert Jahren
Barg hier deiner Ahnen einer
Ritter Kurt der Falkensteiner
Gold und Silber und Geschmeide
In des Berges Eingeweide.
König.
Treulich haben wir bisher den Schatz bewacht.
Königin.
Nim dein Erbtheil, dir vom Himmel zugedacht.
Andante.
König
Dieses köstliche
Geschmeide
Königin
Dieses Kästchen Edelsteine
König.
Diese Rüstung reinen Goldes
Königin
Diese nie besiegte Lanze.

romantischen Singspiel, wie in Spohrs Jugendoper „Zemire und Azor" (2. Finale, Verkündung der Fee an Zemire) oder in Liechtensteins „Die steinerne Braut" auf Streichertremoli und kurze motivische Instrumentaleinwürfe, wenn nicht gar, wie in Kuhlaus „Lulu" (letztes Finale, Erscheinung der Fee „Periferihme"), auf einen einzigen, langaushaltenden Akkord[112]).

Aus der langen Reihe effektvoller, aber nur zum Teil originelle Opernmelodrame heben sich neben den bereits genannten einige Stücke heraus, die einerseits die Fähigkeit des romantischen Musikers, in kurzen Schlaglichtern zu charakterisieren, und andererseits die romantisch-poetische Wirksamkeit des melodramatischen Stils an dramaturgisch hervorgehobener Stelle im Rahmen des Gesamtverlaufs der Handlung verdeutlichen:

Wohl die gewaltigste melodramatische Szene der deutschen Opernromantik ist das „Wolfsschlucht"-Finale (2. A.) in Webers „Freischütz". Besonders wirkungsvoll wird hier in den betr. Teilen der Effekt der Gegensatzbildung von Wortrezitation und Gesang angewendet (Kaspar: Max, bzw. Samiel: Kaspar); aus der Verbindung dieser Technik mit Leitmotivik und Tonartencharakteristik entsteht in dieser Szene die bedeutendste dramatische Neuschöpfung der Romantik vor Wagner.

Spohr hatte schon in „Alruna" der Titelheldin eine große melodramatische Szene zuerteilt (3. A.), die, im Stile an Benda gemahnend, diesen an Reichtum der Instrumentierung übertrifft und durch ein Erinnerungsmotiv (Symbol der Liebe Alrunas zu Hermann) belebt ist[113]). In seinem „Alchymisten" läßt er in der Kerkerszene (III 16) den aus visionärem Schlafe auffahrenden Vasquez zur melodramatischen Begleitung der Streicher sprechen, der Sprachrhythmus ist dabei (vgl. Webers „Preziosa"!) in der Partitur notiert. Künstlerisch ganz richtig ist hier die Darstellung des romantischen Motivs der „Traumeswirren" des Gegensatzes von Wachen und Schlaf, im Kontrast von Wort und Ton eingefangen. Eine strukturelle Fundierung erfährt die Szene durch das Auftreten des Personalmotivs des Vasquez in Klarinette und Fagott[114]).

Bedeutsam macht sich das Melodram in der Hexen- und Räuberromantik der Oper „Liska" von F. Ries geltend: in Nr. 1 illustriert es die Vision vom Geiste des verstorbenen Vaters und leitet das Hexenlied der Titelheldin Nr. 14 ein, in Nr. 16 malt es pantomimisch ihren Kampf mit dem Räuber Naddock — eine eindrucksvolle Szene mit deklamatorischem Rezitativ und geschlossenen musikalischen Absätzen, die leitmotivisch von dem Hexenliede durchzogen werden.

Zu eigenartiger Wirkung vereinigen sich Melodram und Romanze, zwei Exponenten romantischen Ausdruckswillens, in Lindpaintners „Sulmona" (Nr. 17, Blankas Klage um den Geliebten).

[112]) Bei Kuhlau ein durch 24 (!) Takte gehaltener Es-Dur-Akkord. — Außerordentlich stimmungsvolle Melodramen in Simultanverbindung von Stimme und Orchester enthält dagegen Schumanns Musik zu Byrons dramat. Gedicht „Manfred" (Hirtenmelodie, Erscheinung der Astarte).

[113]) Vgl. E. Schmitz, ZSIMG. XIII, 297.

[114]) Melodramatisch ist im „Alchymisten" auch die Szene I 4 zwischen Vasquez und Alonso gehalten.

Ganz außerordentlich wirkungsvoll verstand Marschner das elodram anzuwenden. Neben das berühmte Mondlicht-Melodram „Vampyr" treten gleichwertig drei weitere Szenen mit musikalisch termalter Deklamation; auch in ihnen handelt es sich um düster-heimliche Nachtbilder. In „Hans Heiling" [415]) (1833) erwartet im enenbilde der Nr. 12 („Melodram und Lied") Gertrude in ihrer Hütte s Kommen der Tochter — „der Wind heult, Gertrude sitzt rechts rne in einem Lehnstuhle, vor ihr ein Spinnrad". Völlig abweichend n den übrigen Nummern des Werks stellt sich der Klangapparat s Orchesters mit Klarinetten, Fagotten, Hörnern, geteilten und ge-mpften Bratschen und Celli und geteilten Bässen dar. Die schaurige immung ist in der Tonart cis-moll, ferner durch den ostinaten Klang r Windmaschine („Durch die ganze Nummer hört man den Wind usen") symbolisiert. Formbildende Bestandteile sind ein chromatisch steigendes Baßmotiv in kanonischer Engführung und die balladesk färbte Liedmelodie. Wie sich aus dem Sausen und Raunen des rchesters allmählich die Melodie loslöst, wie die Alte zu summen, nn mitzusingen anfängt, das ist in knappster Weise mit echt roman-cher Phantasie erfunden. Freilich hat die kleine Nummer arschner keine geringe Mühe gekostet; er gestand Devrient selbst: s war eine verfluchte Aufgabe" [416])! — Zu einer noch größeren Kon-ntrierung der Mittel gelangt der Komponist in der ersten Szene des Aktes derselben Oper (Nr. 14, Melodram, Szene und Arie mit Chor). Erschöpft und verzweifelt naht Heiling, den Glauben an Treue und ebe verlierend, um bei seinen Geistern Trost zu suchen; die Szene ielt nachts in ödem Felsental. Leitmotivisch erklingt im Orchester s Liebesthema aus der Ouvertüre (f-moll, $^6/_8$; Horn), das, in seiner estalt wie in der Art seiner Verwendung Aehnlichkeit mit dem eichen Motiv in Wagners „Tristan" besitzend, mit seiner sich unab-ssig steigernden Wiederholung die Szene ausschließlich beherrscht; r weitere Verlauf der Nummer bringt die harmonisch stark belebte amatische Auseinandersetzung Heilings mit den Erdgeistern und ine Rachearie[417]).

In der Oper „Schloß am Aetna" steigert Marschner die alt-kannte Opernszene des „Briefl esens" [418]) zum hochromantisch er-gten Melodram. Adelheid liest (Finale Nr. 7) zu stimmungmalender chesterbegleitung das Schreiben ihres teuflischen Verführers (Mar-ese „del Orco"), dessen Schlußworte dieser, unsichtbar hinter der ene, in einem mit Violine, Bratsche und Kontrabaß (!) besetzten

---

[415]) Vgl. auch Daningers Besprechung der Melodramen aus „Heiling" nach psychologisch-netischen Gesichtspunkten (a. a. O., S. 60 f.).

[416]) Brief v. 24. Nov. 1832; s. Istel a.a.O.

[417]) Eine oft gebrauchte einfachere Spielart des Melodrams, die Rezitation zum Klang einer d-, Chor- oder Tanzmelodie hatte M. in Nr. 17 vorgesehen (Gesang in der Kapelle mit Heilings heworten); er ersetzte aber die Nummer durch eine für Jos. Staudigl nachkomponierte Arie. ch zum Orchesterabschluß der Arie des Heiling Nr. 3 gesellt sich der Sprechdialog der beiden uen, hier aus leidenschaftlichstem Affekt in die nüchterne Wirklichkeit überführend. — Vgl. melodramatische Rezitation zu Marschmelodien u. ä. bei Schubert, „Des Teufels Lustschloß", h, „Golo und Genoveva", Kuhlau, „Lulu" (II 9) u. ö.

[418]) Vgl. u. a. Blums Zauberoper „Der Bramin" (1826), Verwandlungsszene Nr. 3: Missur, Schlaf in einen Palast versetzt, erhält durch einen Brief Auskunft über sein Schicksal lodram).

g-moll-Notturno wiederholend bekräftigt. Auch hier liegt der Reiz d Melodrams im freien Ueberführen rhythmisch gebundenen Sprech zu musikalisch bedingter Formgebung.

Eine Melodramszene von erheblicher Ausdehnung erscheint n 1848 in Wuersts „Rotmantel" (Nr. 8). Der Märchenspuk um d Jüngling auf der Wanderschaft und seine nächtlichen Erlebnisse i dem verzauberten Schlosse ist als Sprechpantomime mit Instrument untermalung konzipiert — freilich glossiert hier wie so oft in der E mantik stellenweise der Text selbstironisch die Situation.

Wagner stand dem Melodram ebenso ablehnend gegenü wie dem Sprechdialog im Musikdrama. Für ihn war die Opernmu von vornherein Sprache, die Sprache nichts anderes als Gesang; „Monstrum des Melodramas" („Deutsche Kunst und Politik"), besond in der Art der Franzosen, verwarf er rundweg als ein „Genre von erquicklichster Gemischtheit" (Oper und Drama)[419].

3. Der expressive Deklamationsstil.

> „Wendet aber der Gesangschaffende sei inneren Sinn auf die Natur alles Mensch gesanges, so kann das wie ein erfrischendes auf ihn wirken und ihm ernstliche Mahnung s an die ewige Richtschnur zu denken, die dem sange zugehört."
>
> (Louis Köhler, „Die Melodie der Sprac Lpzg. 1853, S. 5.)

Hatte das orchesterbegleitete Rezitativ den „Nummern" Rang abgelaufen und seine Ausdrucksfähigkeit durch Aufnahme ari Elemente bereichert, so wirkt es umgekehrt selbst auf jene zurü einzelne rezitativische Wendungen und Abschnitte dringen gelegl lich in den Ablauf geschlossener Sätze ein[420]. Doch nicht genug da die aus dem Accompagnato und aus dem Melodrama erwachsene K der bald nur begleiteten (gesprochenen), bald selbst in musikalisc Intervallen und Notenwerten fixierten expressiven Deklamation mächtigte sich in wachsendem Maße der Gesamtstimmenführung a im geschlossenen Nummernsatz (vgl. letzter Satz der Max-Arie, W schluchtszene, Romanze der Emmy, „Arie" des Holländers u. a.

[419]) Nach Wagners Zeit ist als besonders interessant der melodramatische Prolog „Deutschen Sage" als allegorischer Gestalt in Neßlers romant. Oper „Der Rattenfänger Hameln" (1879), eine offenbar an Webers Plan für die ursprüngliche Fassung der Eurya Ouvertüre (mit dem „lebenden Bild" der Emma-Episode) anknüpfende Gestaltung, zu n (Vgl. Daninger, a. a. O., S. 145.) Bei Humperdinck erscheint das Melodram in „ röschen" bei der Erweckung der Prinzessin (Reinhold tötet die Fee Dämonia).

[420]) Dieser Vorgang ist nicht auf die Oper beschränkt: in der Instrumentalmusik finde rezitativische Teile schon in Joh. Seb. Bachs „Chromatischer Phantasie", in den Klaviers und -phantasien seines Sohnes Philipp Emanuel (Preußische Sonaten Nr. 1; Sonaten für und Liebhaber) und in den Klaviersonaten Beethovens (op. 31, Nr. 2, d-moll, 1. Satz; op As-Dur, 3. Satz). Riemann glaubte, einen solchen „Schein der Rede" als unorganisch ver zu müssen, doch können diese Zweifel durch Scherings poetische Deutung der Tonsprache hovens als widerlegt gelten.

Auch hier hatte die ältere Oper manche Vorstufe geliefert. Im osen Rezitativ und im geschlossenen Musikstück war zwar das Ge- z einer Metrisierung nach vorwiegend musikalischen Gesichts- nkten, eine musikalische Phrasen-, Gruppen- und Periodenbildung herrschend gewesen; wenigstens in den Accompagnatoszenen aber r die melodisch-musikalische Stimmführung schon früher gegen pathetische Rezitation zurückgetreten (Franzosen, Hasse, mmelli, Traetta, Gluck, Mozart); besonders in der Helden- und chearie war die Führung des Gesangsparts in klaren, weit auseinander gelegten, meist akkordeigenen Intervallen der prosodischen xtbetonung recht nahe gekommen (vgl. die Opern Naumanns[421]), ethovens Pizarro, Hoffmanns Kühleborn usf.). Die neue Leistung Romantik bestand in dem Zielbewußtsein eines immer deutlicher tage tretenden Hervorhebens der Sinnbetonung nach Wort- und tzakzenten, gleichgültig ob im geschlossenen Satz oder im szenischen zitativ; man bediente sich nun immer mehr der Kompositionsmittel pathetischen (metrischen) Dehnung, der Antizipationen, Ueber- dungen und Taktwechsel[422]) im Fluß der Singstimme, um andererts den rein virtuosen Gängen und Phrasen, Melismen, Koloraturen d Kadenzen aus dem Wege zu gehen[423]).

Das Zeitalter der Literarisierung der Musik macht sich geltend. ht allein in der Accompagnatoszene, sondern auch im Arioso und gar im Arien- und Ensembiesatz verdrängt die Sinngliederung der sik durch den Text die eigengesetzliche musikalische Metrik und lodiebildung des Klassizismus oder gerät mindestens mit ihr in nflikte. Besonders auffällig wird diese Neuausrichtung bei Stellen phatischer Deklamation in genau festgelegten Notenwerten zum trisch amorphen Orchestertremolo, bei denen die Art der Gliederung schwer an der Takteinteilung abzulesen ist; der romantische Exssionist befreit sich hier vom Floskelwesen der absterbenden Seccoinst und findet den Uebergang vom rezitativischen zum musikalisch-amatischen Redeton in der Oper. In der rezitativischen Szene werden Notenwerte der Melodie nach den Längen (Quantitäten) der Textben aufeinander abgestimmt; konstante Begleitrhythmen verwimmen oder fallen weg, die natürliche Hebung und Senkung der rechstimme bestimmt die Intervallenfolge des Gesangs und seine rmonisierung. In den geschlossenen Absätzen endlich treten seit zart (Arie der Königin der Nacht „Zum Leiden bin ich auserkoren" w.) Stellen auf, in denen die vom Dichter vorgesehene, mehr oder niger musikalisch empfundene Versmetrik vom Komponisten dem rtsinn zuliebe ohne weiteres umgestoßen bzw. metrische Eigenlligkeiten in die Musik eingeführt werden (Schubert, Weber); schon sel folgerte 1813 aus von ihm aufgestellten Grundbegriffen der sikalischen Deklamation, „daß die sogenannte musikalische Periode, lche jede Melodie in zwei, vier oder acht Takte eingeteilt wissen

[421]) Siehe Richard Engländer, „J. G. Naumann als Opernkomponist", Lpzg. 1922, S. 383.
[422]) Engländer spricht (a. a. O.) von „rhythmischer Unterhöhlung".
[423]) Ueber die musikalische Auswertung von Interpunktion, Frage, Ausruf u. ä. im prosodisch iederten musikalischen Satz vgl. W. Kienzl a. a. O., S. 110 f. (mit Beispielen).

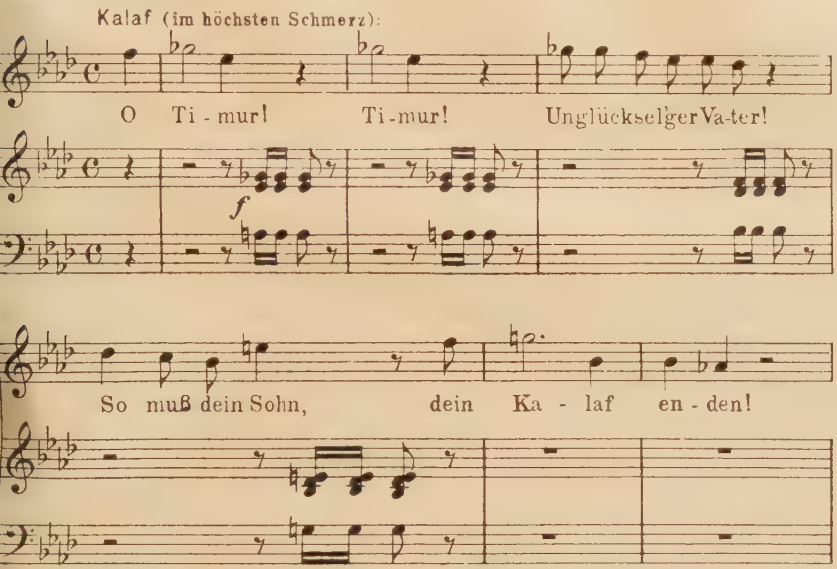
will, nichts weniger als unverletzlich sei, und daß öfters eine Aus-
dehnung der Melodie auf eine ungleiche Zahl von Takten erforder-
lich ... werden könne“ [424]).

Mit der ästhetischen Seite des Problems einer expressiven Deklamatio
im musikalischen Drama hat sich vor allem C. M. v. Weber befaßt.
1817 hatte er auf Bestellung des Berliner Intendanten Grafen Brühl ein
Bühnenmusik zu dem Trauerspiel „Yngurd“ des Dichters Adolf Müllne
(1774—1829) geschrieben. Seine Vertonung des Liedes der Brunhilde übe
schrieb er mit den Worten „Ganz willkürlich“ und merkte an, die Meloc
solle „nur eine Andeutung sein, inwiefern eine melodische Form da
brauchbar sein könnte“ (!): „sie will gleichsam nur die musikalischen Ur
risse oder Grenzlinien geben, in deren Ton-Deklamation sich die vortragen
Sängerin zu bewegen hat“. Die Analyse der Melodie ergibt in der Tf
starke Abweichungen von normaler metrischer Gliederung; Müllner moch
sich daran gestoßen haben, denn er machte dem Komponisten Einwendunge
Weber benützt die Gelegenheit, um sich (Ges. Schriften, S. 372) grundsätzli
mit der Frage der sinnfälligen Textvertonung auseinanderzusetzen, u
schreibt: „Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des
sanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein“ (
„Meistens gerät ... der Komponist dadurch in Verlegenheit, daß nicht imm
der Dichter den Redeakzent der prosodischen Quantität der Silben gleic
stellt. Dieser Zwiespalt des Versbaues und der Deklamation tritt dopp
scharf durch die Musik hervor, deren Rhythmenglieder an ein weit b
stimmteres Bewegen in der Zeit gebunden sind als selbst der gewissenhafte
Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen steif werden, zu bezeichn
imstande ist. Dafür hat aber auch die Musik als Hilfsmittel und Ausw
noch in weit höherem Grade als die Rede das bedeutende Gewicht d
höheren oder tieferen Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgend
höheren Tongewicht wenigstens die gleiche Kraft und Wirkung, und dah
Gleichstellung zugestehen. Weiter ist es aber auch zunächst das eigentlic
Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspric
wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die gro
Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub d
inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwande
Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem anderen, der Musik oder d
Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die große Klipp
an der schon so mancher scheiterte ... Will die Musik mehr sein,
Sprache der Leidenschaften, so tut sie mehr als sie soll und dann ga
natürlich etwas Schlechtes ... Verändert oder vernichtet sie, mit der Re
verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt“. — Welch groß
Wert Weber stets auf die Beobachtung des Worttonverhältnisses in
Oper legte, geht u. a. z. B. aus seiner Besprechung von Weigls „Waisenhau
(Ges. Schriften, S. 296) hervor, in der er bemerkt, der Komponist suc
jedes Musikstück möglichst melodisch abzurunden und mehr
durch als durch deklamatorische Genauigkeit zu wirken.

Einen Höhepunkt in der musikdramatischen Deklamation
reicht Marschner, der sich hier auf dem Gebiete seiner eige
lichsten Begabung befindet; unter den kleineren Meistern ra
Pixis („Bibiana“, „Szene“ in Nr. 2), Lindpaintner („Sizil
nische Vesper“ (Nr. 17, Vision des Königs) und Heinrich Dorn („A
Kara“) hervor, doch dürfte des letzteren musikalische Deklamatio

[424]) Mosel, „Versuch einer Aesthetik ...“ a. a. O., S. 40 f.

nst unmittelbar auf den Einfluß des mit ihm befreundeten
rschner zurückzuführen sein[425]). Ein bezeichnendes Beispiel findet
h ferner in Hovens Oper „Turandot" in der Anwendung der
phatischen Rede im Augenblicke höchster dramatischer Spannung
alaf verrät sich durch Nennung seines Namens). Notenwerte und
nhöhen sind hier nichts weiter als Fixierungen des Tonfalles der
egten Rede; bemerkenswert auch das ostinate kurze Erregungsmotiv
Begleitung. Von der psychologisch ganz ähnlichen Stelle (Anruf
den Vater in Not) bei Wagner, dem gewaltigen „Wälse"-Ruf
gmunds in „Walküre" ist die hier vorliegende Bildung wohl hin-
htlich der Intensität der Gestaltung, nicht aber in der grundsätz-
hen Art der Ausdrucksgebung unterschieden[426]).



Die Erhebung der sinngemäßen Deklamation eines freilich schon
t musikalischem Empfinden konzipierten Textes zur Melodie und
letzte klare Ausprägung des romantisch-organischen Gedankens der
nstlerischen Einheit von Sprache und Musik in Tat und Schrift
eb Wagner vorbehalten („Wortversmelodie").

„In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten
klamierten' und ‚gesungenen' Phrasen, sondern meine Deklamation ist
leich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören
‚Gesanges' und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen ‚Rezitativs',
durch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz
chiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche
ienische Rezitativ, in welchem der Komponist die Rhythmik des Vor-
ges fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gut-
ken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen,

[425]) Dorn half M. bei der Arbeit, die ursprünglich überlangen Sprechdialoge in „Templer und
" zu kürzen und durch Rezitative zu ersetzen. Vgl. Gaartz a. a. O., S. 39.
[426]) Vgl. Hoven, „Turandot", Kl.-A. b. Schott/Mainz, S. 179.

wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kun gebung gefühlvoller Rede herabsenkt, habe ich mir nie das Recht vergeben den Vortrag ebenso genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen (Ges. Schr., V, 167).

Der romantische Musikdramatiker folgte, wie einst der klassizistische Dichter dem Sprachmetrum nach antikem Muster, nun de natürlichen Tonfall der Rede, den Wort- und logischen Satzakzente Beethoven in seinem „Fidelio" (Arie des Florestan u. ö.) und er sowo wie Schubert in ihren Liedern und Gesängen[427]) hatten mit Sorgfa auf die Uebereinstimmung zwischen Silbenlängen und Notenwerten g achtet, die romantische Liedkunst (Mendelssohn, Schumann, Jens usw.) folgte ihnen, Marschner erzeugt seine Opernszene aus d pathetisch vorgetragenen Rede und Wagner vollends legte seit de „Ring" jede geringste Kleinigkeit der Sprachartikulation in Tonhöh Notendauer und Phrasierung eindeutig fest. Mit den Sängern sein Zeit freilich mußte gerade er in Konflikte geraten: er, der eine Rüc sichtnahme auf ihre Selbstherrlichkeit „gar nicht kannte", mußte leben, daß seine deklamierende Melodie als eine absolute aufgefaßt u wiedergegeben und damit entstellt wurde. Tichatschek, der allein künstlerischer Einfühlung das Wesen des neuen Sprachgesangs erfa hatte, blieb ihm so der ideale Interpret. Noch heute aber wird Deklamation Wagners auch von ersten Sängern durch unverständi Wiedergabe in manchem Falle auf das empfindlichste gestört[428]) „mit den Bestrebungen der Romantiker wurde leider nicht viel zustan gebracht. Man blieb doch immer wieder beim Alten, Gewohnten: Dichtung blieb Sklavin der Musik" [429]).

Ihre zukunftweisende und fortwirkende Bedeutung erhielt i dessen die expressive Deklamation durch die Sinnbeziehung Orchestersprache. Immer mehr verzichtet der romantische Meis darauf, den Stimmungsgehalt seiner dichterischen Vorlage im Re bei aller Kongruenz doch eigengesetzlich gestalteter, mehr oder weni ausladender und verzierter Melodielinien einzufangen. Die Si stimme hat nur mehr deutlich zu rezitieren; Stimmungsträger w das artikulationsfähig gewordene Orchester, dem alle Symbolik, Sinninterpretierung als ausdruckgewaltigstem Organ der Tonspra überlassen werden. Schon in anderem Zusammenhange sahen die primäre Gestaltung des musikalischen Flusses ins Orchester v lagert (Arie des Oberon, Rezitativ der Arie des Templers), währe die Melodieartikulationen und -phrasen der Singstimme geradl diesem Flusse erst entnommen schienen[430]). Der Instrumentalkör wird somit seiner früher mehr oder weniger nur begleitenden Aufg

[427]) Ueber die Melodiebildung Schuberts in seinen Liedern s. W. Kienzl, „Die musikal Deklamation", S. 65 f. u. ö.

[428]) Selten ganz erschöpft wird z. B. das Gebet der Elisabeth und die Romerzählun „Tannhäuser"!

[429]) Kienzl a. a. O., S. 67.

[430]) Vgl. Fritz Volbach, „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung", Lpzg. 1910, S „Das Orchester aber wächst plötzlich zu einer ganz ungeahnten Bedeutung heran, in ihm zieht sich das geheimnisvolle Werden der Handlung im organischen Wachsen in der dargest symphonischen Weise, es regt die Glut der Stimme an zu leidenschaftlicher Erhebung, und es uns kündet, das legt die Handlung auf der Bühne gleichsam eindeutig fest."

ıthoben und dafür unmittelbar zum Sprachrohr der dichterisch-
ıusikalischen Intention gemacht.

Auch hier findet sich ein kontinuierlicher, vorbereitender Zu-
ımmenhang für Wagners Kunstwerk, dessen Beginn, wenigstens in
er ästhetischen Spekulation, schon frühzeitig bei Reichardt an-
ıısetzen ist.

In seiner Analyse von Hillers Singspiel „Die Jagd" („Ueber das
eutsche Singspiel", Hamburg, 1774) nennt Reichardt (S. 33) die „spielende
egleitung der Instrumente" „ein sehr weises Hilfsmittel, wenn man für
hlechte Sänger schreiben muß ... Aber auch für gute Sänger kann man
zum Vorteil der Deklamation sehr oft gebrauchen. Indem die begleiten-
en Instrumente die geschwinden Noten machen, die zum Ausdrucke des
ückes notwendig sind, kann der Komponist den Worten, ohne sie wider-
nnig zu zwingen, ihre gehörige Länge und Kürze, Höhe und Tiefe geben,
ıd also die Deklamation genauer beobachten; und der Sänger kann die
Vorte deutlicher und mit mehrerem Ausdrucke aussprechen."

Schon hier sind die theoretischen Grundsätze des romantischen
xpressivstils der Deklamation klar dargelegt; seine praktische Verwirk-
chung und Auseinandersetzung mit der „absoluten Melodie" blieb den
ommenden Jahrzehnten vorbehalten, deren Einstellung Louis Köhler um
e Mitte des Jahrhunderts wie folgt zusammenfaßt („Die Melodie der
prache", 1853, S. 76): „Auch die Begleitung ist bei der Sprachmelodie
irksamer (weil notwendiger) als bei der Originalmelodie, die wohl eigens
ı Hinblick auf eine ‚hübsche Melodie' komponiert ist, und wegen ihres
ısprechenden Ganges dem Ohre des Volkes schmeichelt. Die Begleitung
t aber darum bei der Sprachmelodie wirksamer und notwendiger, weil
ese Melodie nicht um ihrer selbst willen geschaffen wurde, an sich also
ı wenig Repräsentation hat, wie die auf die melodiöse Erscheinung aus-
estattete Original- (quasi Instrumental-) Melodie. Denn auch fußt
alle Melodie in der Harmonie, und schon deshalb muß jede Melodie, die
icht mit Emanzipationsgrundsätzen geschaffen wird (d. h. nur allein
s hübsche Melodie, unabhängig von allem anderen), nach ihrem
ıltenden, tragenden Grund und Boden, der Harmonie verlangen."

4. Die romantische Motivsymbolik.

Bei gleichzeitigem zahlenmäßigen Zurücktreten der Arie rückte
e rezitativisch-ariose Szene in den Vordergrund; der romantische
omponist wendete sich in evolutionärem Trieb dem genial hin-
eworfenen, schlaglichtartigen Gedanken, der musikalischen Gestik
ıd der poetischen Auslegung tief innerlich erfühlter Handlungs-
ısamenhänge zu[431]). Die Struktur der Oper begann sich schon äußer-

[431]) Noch einmal ist hier auf einen mit der Entwicklungsgeschichte der Oper verknüpften
sammenhang mit Philipp Emanuel Bach zu verweisen, auf den Friedrich Chry-
nder aufmerksam macht („Eine Klavierphantasie von K. Ph. E. B. mit nachträglich von
rstenberg eingefügten Gesangsmelodien ...", VJSfMw. VII, 1891, S. 1). C. F. Cramer kündigte
seiner Rezension der 4. Sammlung Bachscher Klaviersonaten (im Verlage des Autors 1783)
rstenbergs Unternehmen an, der in Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu
elen" (Bln. 1753) veröffentlichten Phantasie in c-moll zwei selbständige, voneinander unab-
ıngige Gesangsstimmen zu entnehmen und diesen inhaltlich verwandte Texte zu unterlegen
Hamlet, der über den Selbstmord raisonniert; Socrates, der im Begriffe steht, den Giftbecher

lich zu wandeln — die neue Logik des Aufbaus ihrer Teile freilic entzog sich noch für lange Zeit der Wahrnehmung weiter Kreise un blieb ihnen fremd, weil ungewohnt. Der Zielpunkt der neuen Ent wicklung hieß: romantischer Organismus der Einheit; seine beide wichtigsten Gestaltungskomponenten, die ihre letzte Festlegung jedoc erst in Wagners Musikdramen vom „Ring" an erfuhren, waren di romantische Kunst der poetischen Symbolik und der Sinnbeziehun der Motive[432]) und die romantische Expressivharmonik in relative oder absoluter Funktionsbestimmung[433]).

Mit dem Eindringen poetischer Vorstellungen in die romantisch Opernmusik war dem Grundsatz der liedmäßigen Melodiebildung ledig lich auf Grund der Gesamtstimmung eines Textes (oder auch nur ein Textstrophe des Gedichtes) mindestens die Vorherrschaft genomme Das Augenmerk richtete sich immer mehr auf das Einzelwort, a das seelische Wechselspiel der Textphrasen und Sätze; die psych logische Deklamation forderte die absolute Melodie zum Kampfe he aus. Im Idealfalle sollte die Ueberhöhung und Stilisierung der natü lichen Sprechmelodie den Gang der musikalischen Stimmführung, d Wort- und Satzakzent deren Betonung und metrische Taktgliederun der unaussprechliche Gefühlsgehalt in Verbindung mit dem Affektspi der Worte den Gang der Harmonik bestimmen.

Ein wirksames Mittel des Ausdrucks bot sich weiterhin in d mehr oder weniger den Melodiephrasen der menschlichen Stimme u Sprache nachgebildeten Artikulationen, Phrasen, Interjektionen u Motive des Orchesters und seiner seit den Zeiten der Empfindsamk in ihrer Ausdrucksfähigkeit neuentdeckten Einzelinstrumente dar. D Beethovensche Kammermusik und Symphonik, getragen v poetischen, ja programmatischen Ideen, hatte zahllose Ansätze früher Zeiten vertieft und enthielt eine Unzahl motivischer und poetisch Symbole[434]), die in die Oper nur herübergenommen zu werd brauchten. Schon der einzelne Ton oder der Akkord (in beliebig Notenwerten) konnte dem Romantiker eine Fülle von seelischen G

---

zu leeren). G.s Experiment ist aufschlußreich für das poetische Musikempfinden dieser f romantischen Zeit überhaupt — Cramer gab der Hoffnung Ausdruck, es möge eine Wünschel sein, um „manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen, in er durch die That selbst beweist, was für ganz andere Effekte noch aus dieser dithyrambis Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik resultieren könne, als bei der bisherigen, in ei sinnige Formen und Rhythmen eingezwängten möglich" (zit. b. Chrys., S. 18). Im Zusam hange unserer Betrachtung verdient indessen besondere Aufmerksamkeit, daß Chrysander ursprüngliche Konzeption der Phantasie durch Bach stilistisch mit auf die Accompagnatos italienischen Oper zurückführt und den drei Beteiligten (Bach, Gerstenberg, Cramer) eine u wußte Tendenz zur Darstellung opernhaft-szenischer Vorgänge zuschreibt, um sch lich das ganze Stück ohne weiteres als von der Musik getragene Deklamation dem Zusam hange zur Wagnerschen dramatischen Reform einzureihen: „Die Instrumentalmusik war von je wenn zu ihr gesungen wurde, gesangbegleitend gewesen; hier behandelte man sie nun als gess erzeugend (a.a.O., S. 17)."

[432]) Vgl. Karl Wörner, „Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper", Diss. B 1932. Ein Teil der Arbeit in ZSfMw., 1931, S. 151.

[433]) Vgl. Ernst Kurth, „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan'", 1923; Alfred Lorenz, „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", I 15 f. („Formbildung d Harmonik").

[434]) Vgl. auch Volbach a. a. O., S. 52 u. S. 90.

eimnissen offenbaren[435]); von ihm über das Orchestertremolo zur romatischen oder diatonischen Skala und das in bestimmten Inter-allen, Rhythmen und Harmonien geführte Motiv oder Thema, über Gang" und „Phrase" bis zur vier- oder achttaktigen Satzgruppe und eriode[436]) stand die reichste Auslese eigenartiger und markanter nstrumentalgedanken zur Verfügung, um in der Musik stimmungs-ndeutend, tonmalerisch oder charakterisierend, mit einem Worte: mbolisch den Sinn des Textwortes zu vertiefen und auszulegen[437]).

Das Accompagnato erfuhr damit eine Steigerung seiner Mittel, er auch seiner Aufgaben. Seine motivische Orchestersprache hatte ch zunächst mit Vorliebe auf Einwürfe kürzerer und Einschübe ngerer Gedanken zwischen die Absätze der rezitativischen Rede be-hränkt (Accompagnatos der Neapolitaner), um seit Gluck in der fort-hreitenden Durchdringung mit den Bestandteilen der geschlossenen orm besonders beim Uebergang der rezitierenden Singstimme zu iosen Einzelphrasen selbst thematisch-musikalische Bildungen im inklang oder in (simultaner) Begleitung der Stimme aufzunehmen.

Als Angelpunkt zwischen dem vorromantischen Accompagnato und em deutsch-romantischen szenischen Rezitativ kann die Tempelszene in ozarts „Zauberflöte" gelten (1. Finale Nr. 8, Taminos Wechselrede it dem Priester von der Stelle „Die Weisheitslehre dieser Knaben..." bis m Einsatz des C-Dur-Andante „Wie stark ist nicht dein Zauberton"). Der ine Geschehnisbericht ist hier nach Seccomanier der in klaren Intervall-ufen und in textentsprechenden musikalischen Phrasen rezitierenden Sing-imme bei sparsamen akkordischen Interjektionen des harmoniestützenden reichquartetts anvertraut; der Gang der Harmonie bestreicht in der ganzen zene im Dienste der deutlichen Textgliederung den Tonraum zwischen -moll und As-Dur mit allen Nebenstufen. Als Mittel des szenischen Accom-gnatos verwendet Mozart darüber hinaus in erschöpfender Zusammen-ssung der von den Neapolitanern, von Hasse und Jommelli entwickelten usikalischen Faktoren der Symbolik:

a) den Skalenlauf („Ich wage mich mutig zur Pforte hinein");
b) das Tremolo zur Schilderung des Affekts („So ist denn alles Heuchelei", „Ich hass' ihn ewig");
c) die Auswertung des stützenden Akkordes zum spannungerhöhenden und vorwärtstreibenden akkordischen Motiv (mit Synkopierung und anderweitiger rhythmischer Charakterisierung);
d) den selbständig symbolisierenden, motivisch-thematischen Instrumentalgedanken (Taminos Gänge zu den drei Pforten);
e) die motivische Geste im Begleitkörper (der b-moll-Gedanke in mehrfacher Wiederholung zur Textanweisung: „Tamino will gehen");

---

[435]) Vgl. Weber, „Oberon", Hornruf (D) zu Beginn der Ouvertüre. Aus der Elfenwelt in etwas plattere Atmosphäre der Räuberromantik versetzt, begegnet derselbe Effekt zwei Jahre ter in Ries' „Räuberbraut" in der Arie des Roberto (Nr. 15, mit Chor der Räuber) mit dem ner wieder erklingenden magisch-schaurigen einzelnen Hornton A.

[436]) Vgl. als Uebergangsbeispiel das Rezitativ Nr. 3 in Voglers „Samori" (Kl.-A., S. 28): ar ist hier in das Secco eine achttaktige Periode italienischer Melodik eingeschoben, doch kt die liedhafte Darstellung feuriger Liebesglut noch nicht romantisch-poetisch erfaßt.

[437]) „Vor allem aber wird die Verehrung klassischer Schönheit steigend vom Drang nach arakteristik um jeden Preis abgelöst, und statt musikantischer Selbstgeltung sucht man Begriffs-tlichkeit der Tonsprache." (Moser, G. d. d. M. III, 74.)

f) die kantabel-ariose Phrase der Singstimme im fest umrissenen Zeitmaß (Allegro, Adagio, Andante) mit rhythmisch-harmonisch stützender, kontrapunktierender oder im Einklang mitgehender Begleitung des Orchesters an Stellen der lyrischen Betrachtung in Art der dichterischen Sentenz („Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht"), der Erwähnung von Grundmotiven der Handlung („Lieb' und Tugend", „Tod und Rache") und der weissagenden Verkündigung („Sobald dich führt der Freundschaft Hand"[438]).

Nach Mozarts Beispiel sind in der Folgezeit viele Finales und Szenen gestaltet[439]); mindestens wird zunächst zur Einleitung oder als Verbindung beschaulicher oder auch leidenschaftlich erregter Solo-, Ensemble- und Chorsätze das szenische Rezitativ in ständig wachsendem Umfange herangezogen.

Im Finale steigerten sich die Möglichkeiten der psychologischen Auswertung der Handlungszusammenhänge gegenüber den monologischen Partien noch bei weitem. Die immer engere Verquickung deklamatorisch sinnvoller und melodisch entfalteter Teile (in Weiterführung der früheren Schlußszenen am Ende von Oper oder Aufzug) zu einer universalen Tonsprache übte auf den Romantiker eine starke Anziehungskraft aus: schon der Dichter Theodor Körner wollte sein Singspiel „Der vierjährige Posten" durchgängig in Form eines Finales komponiert sehen[440]).

So zeigen neben den einleitenden szenischen Rezitativen der Arien besonders die Finales der romantischen Oper eine wachsende Berücksichtigung der aus den bisherigen Teilelementen des unbegleiteten und des begleiteten Rezitativs, der kantablen Melodiebildung und der individuellen Motiv- und Symbolsprache der Instrumente sich herausbildenden szenischen Tonsprache[441]). Beim kleineren Meister pflegt allerdings das wichtigste Element der Verschmelzung noch eine lange Zeit auszubleiben: die organische Simultanverbindung der me-

---

[438]) Der Fortgang des gen. Finales bedient sich der üblichen Reihung lyrischer und bu dramatischer Partien (Bestrafung des Monostatos), um mit dem traditionellen moralisierenden C zum Abschluß zu kommen. — Starke Anregung mögen dem deutschen Romantiker auch die selbständigen Acc.-Rezitative Nr. 2, 11 u. 26 aus „Don Giovanni" gegeben haben. In der Bu struktur des „Figaro" findet das sparsam gehaltene Acc. nur als Arieneinleitung Platz.

[439]) H. Mersmanns Ansicht freilich („Angew. Musikästhetik", 1926, S. 616), Mozart sei offenen dramatischen Szene „um vieles näher als etwa Weber", kann nicht unwidersprochen bleiben!

[440]) Vgl. M. Ehrenhaus, „Die Operndichtung d. deutschen Romantik", Breslau 1911, S.

[441]) Die geschichtliche Ueberflutung der musikalischen Nummernteile durch das szenische Rezitativ zwingt dazu, der vorangegangenen Betrachtung von Formkategorien (Lied usf.) Besprechung dieses nicht mehr monadisch isolierten, sondern universal vordringenden Ausdrucksfaktors entgegenzustellen. — Was im einleitenden Rezitativ der Arie entwickelt wurde, wird Ensemble nutzbar gemacht und umgekehrt; die Weiterbildung ist systematisch völlig identisch. Aus dem Finale entsprang lediglich deshalb ein besonderer Anstoß, weil dieses schon durch seine äußere Anlage der Herausbildung eines Handlungsflusses entgegenkam. Körners Auffassung sprach dem allgemeinen Zeitideal; einige 30 Jahre später, in den Krisenjahren des romantischen Opernstils, äußerte sich Franz Brendel wie folgt: „Die szenische und dramatische Gestaltung muß eine andere, mehr den Gesetzen des Dramas nachgebildete werden, und an die Stelle mannigfacher Widersinnigkeiten, zu denen die Oper bisher verdammt schien, eine bis auf einen gewissen Grad hin logische Entwicklung treten. Das Zerspalten des ganzen Werkes in eine Menge kleiner, für sich abgeschlossener Musikstücke ist unpsychologisch und undramatisch, eine größere, die einzelnen Teile in sich aufnehmende Formen, wie sie unsere Finales zeigen, müssen daher vorzugsweise zur Anwendung gebracht werden. In der großen Oper endlich ist der Dualismus schlechterdings zu beseitigen." („Ges. Aufsätze", S. 106; geschrieben 1845.)

ischen Deklamation mit den Sprachartikulationen des Orchesters. Die timme bewegt sich noch häufig in den reichlich abgebrauchten Rezitivfloskeln des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die überhaupt in der omantik eine erstaunliche Beharrlichkeit beweisen; die Orchesterxpressionen suchen, wie im Melodram, ihren Platz noch vorzugseise zwischen den Absätzen der Rede; die Auflösung der „Einwürfe" einen homogenen Fluß will noch nicht zustandekommen. Im Notenlde spricht sich dies zwitterhafte Nebeneinander in einem auf Jahrehnte hinaus überall anzutreffenden unablässigen Wechsel der Beeichnungen aus, der häufig von Takt zu Takt erfolgt: die Einzelktoren einer dramatisch durchpulsten tonkünstlerischen Wortsprache nd aus ihrem bisherigen Zusammenhange gelöst und neu zusammenestellt, ohne doch bereits zur organischen Einheit verwachsen zu önnen. Die Werke zahlloser deutscher Romantiker zeigen dieses wischenstadium der Entwicklung[442]).

Ein wichtiger Grundsatz kündigt sich indessen in diesem Stadium n. Das unbegleitete und begleitete Rezitativ war zunächst rein wortezeugt und situationsgebunden, seine Aufgabe bestand darin, das ugenblickliche Textbild auszudeuten; seit der Mozart-Zeit aber benen die musikalischen Ausdrucksgesten, die Orchestermotive, selbst einen logischen Zusammenhang untereinander zu treten. Besonders ern werden ein oder mehrere Motive an verschiedenen, zuweilen umlich weit getrennten Stellen der rezitativischen Szene eingefügt, uf diese Weise mit ihrer rhythmischen Wiederkehr zur sinnfälligen liederung des Kunstwerks beitragend — ein Vorgang, der mit dem ebergehen zur Leitmotivik größte Bedeutung erhält, jedoch auch in er reinen Situationsmotivik bei Marschner und beim jungen Wagner ne außerordentlich starke Rolle spielt. Das psychologisch-musikasche Symbol wird zum Baustein in der Sinngliederung der szenischen onsprache, das Situationsmotiv zum „Formmotiv" [442a]).

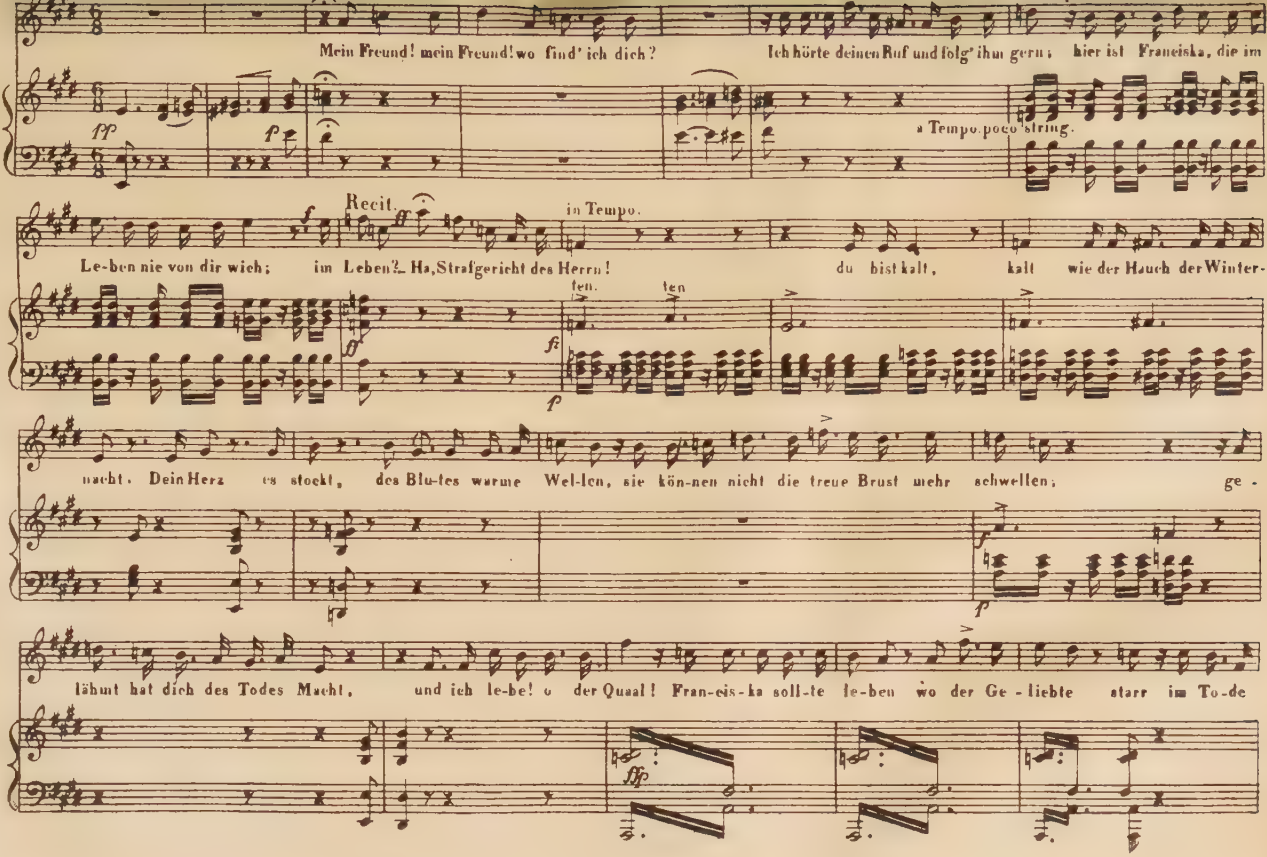
Motivik und Thematik der Musikoper hatten eine musikalisch rmbildende Qualität vor allem innerhalb des geschlossenen Musikückes gehabt; die Art ihrer melodischen, harmonischen und rhythischen Tonverbindungen richtete sich nach Affekttypen oder nach xtgegebenen Bildern, die sie in der Musik auszuprägen, ja förmlich vergegenständlichen hatten (Händel, die Hamburger Oper usw.); er Mensch, die Naturgewalt, das psychologische Moment oder die eistige Triebkraft der dramatischen Handlung („Rache", „Schicksal") fuhren aber ihre Charakterisierung meist erst mittelbar im Gesamtsammenhange der absoluten Melodie. Mit dem Einbruch des romanschen Ideals wird dagegen die Darstellung psychischer Vorgänge und osmischer Mächte zur bestimmenden Richtschnur; der Affekt wird s Faktor des individuellen Seelenlebens gefaßt, die Schicksalsfügung s Ausdruck einer beseelten Natur: beider Grundkräfte werden nun eigentlich treibenden Momenten, zu dramatischen Motiven im enischen Geschehen.

---

[442]) Vgl. Wolfram, „Bergmönch".
[442a]) Ausdruck von Wörner, ZSfMw. 1931, S. 167.

Joseph M. Wolfram:

Aus dem großen Finale Nr. 14
der Oper „Der Bergmönch“


Mein Freund! mein Freund! wo find' ich dich?
Ich hörte deinen Ruf und folg' ihm gern; hier ist Franciska, die im
pp
p
a Tempo. poco string.
Recit.
in Tempo.
Le-ben nie von dir wich; im Leben? Ha, Strafgericht des Herrn!
du bist kalt, kalt wie der Hauch der Winter-
ten. ten.
fi
f
nacht. Dein Herz es stockt, des Blu-tes warme Wel-len, sie kön-nen nicht die treue Brust mehr schwellen; ge -
f
lähmt hat dich des Todes Macht, und ich le-be! o der Qual! Fran-cis-ka soll-te le-ben wo der Ge - liebte starr im To-de
fff

Bei der Symbolisierung von Gefühlen, Empfindungen, Willen
strebungen, dämonischen Urgewalten oder Naturereignissen fiel d
Musik freilich von jeher in der Oper die führende Rolle zu: ein ei
leitender oder verbindender Instrumentalsatz, ein Paukenwirbel, ei
Instrumentalkantilene, das Flimmern und Rauschen verschwimme
der Tremoli und glänzender Passagen, ein Orchesterschlag vermocht
zuweilen mehr auszusagen, als das Wort. So ergänzen schon Mon
verdis Orchesterritornelle im „Orfeo" (1607) den wortdramatisch
Ausdruck der Handlung, so deuten vor allem mit der Wendung des a
gemeinen Kulturinteresses zum Seelenkünderisch-Individuellen s
der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die melodischen und motivisch
Gedanken des Accompagnatos und des Melodrams auf eine fo
schreitende Subjektivierung und Vertiefung in die Einzelheiten
seelischen, aber auch des äußeren, szenischen Geschehens hin. A
mählich verlor die Darstellung dramatischer Ereignisse in Stufenfol
von Zuständen an Interesse: die persönliche oder kosmische Konsta
eines dramatischen Geschehnisses sollte jetzt herausgehoben werd
Man brachte in manchen Ansätzen zunächst die Teile in psychologis
Beziehung; wie das Erinnerungs- und Verknüpfungsvermögen
denkenden Menschen sein Wollen und Wirken, mindestens aber s
Fühlen charakterisiert, so ließ man an hervortretender Stelle ber
Geschehenes, bereits Gesagtes oder Empfundenes musikalisch nochm
anklingen: das Erinnerungsmotiv entstand[443]). Der Ort eines solc
musikalischen Zitates konnten nicht das rasch vorwärtsdränge
Geschehnisrezitativ (Secco) und die betrachtende oder affektschilder
Arie sein, wohl aber das Empfindungsrezitativ (Accompagnato)
seinen den Sänger umschwebenden, begleitenden Instrumentalkläng
Themen und Motive aus dem vorangegangenen, bald auch aus
räumlich entlegenen geschlossenen Musikstück ertönten in ihm
Hinweise auf die treibenden Kräfte und gedanklichen Querverbind
gen der Handlungsmomente[444]). — Wieder liegen vereinzelte Ans
zu dieser Technik schon in der neapolitanischen, französischen
früheren deutschen Oper vor[445]).

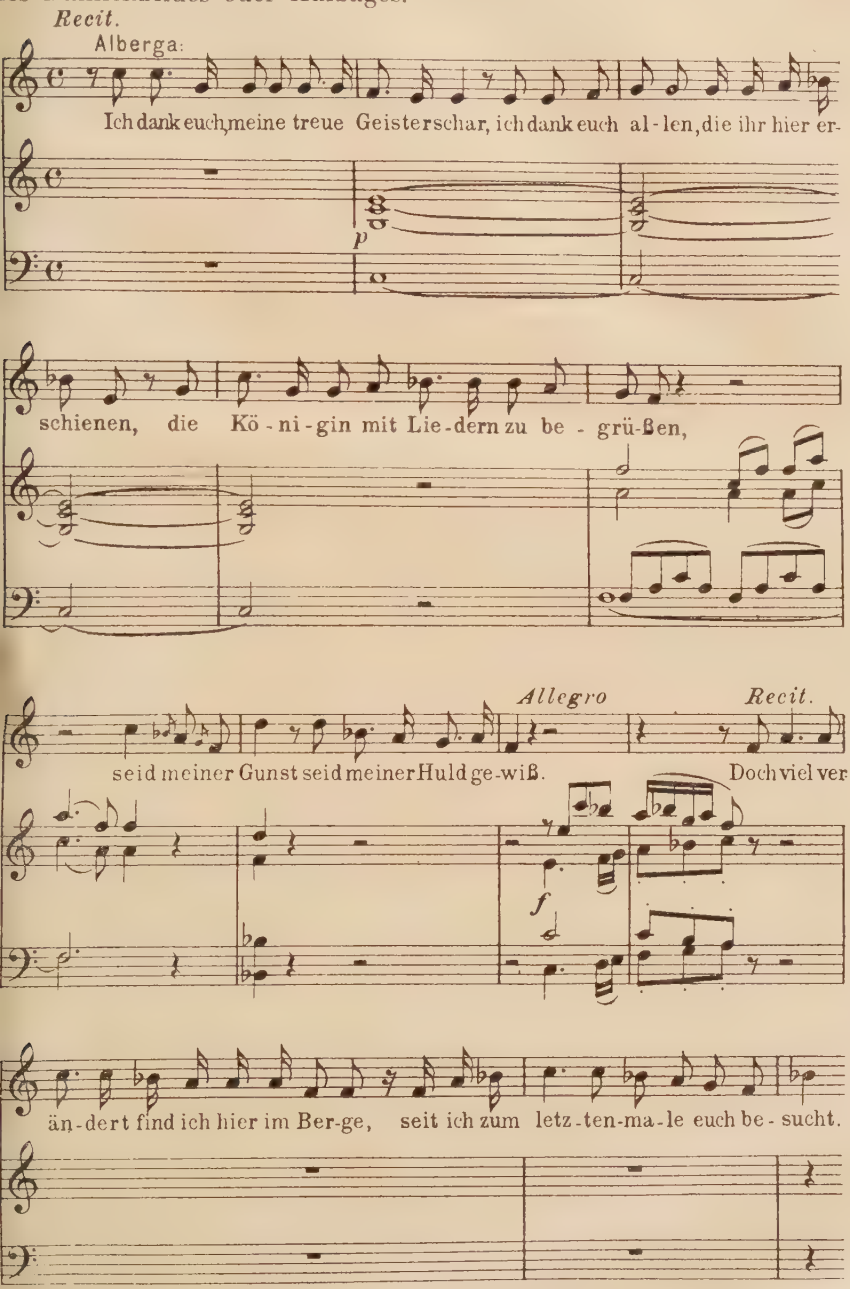
Die motivische Verknüpfung früher streng getrennter Fo
bestandteile der Oper (Arie und Rezitativ; Einzelnummer und Ou
türe usf.) bildet einen zweiten Abschnitt in der allgemeinen Du
brechung der bisherigen blockartigen Aneinanderreihung von Ein
gliedern. Ueber das Stadium der Situationsmotivik und der m
kalisch interpretierenden Gebärdensprache hinaus ist nun eine hö

[443]) „Der romantische Mensch erinnerte sich zum reflektierenden Spiegel seiner selbst" Strich, „Deutsche Klassik und Romantik", Mchn. 1924, S. 335).

[444]) Ein klares Beispiel ist in Kreutzers „Melusine" Raimunds Traumbericht, in er, laut Anweisung des Komponisten „den früheren Gesang Melusines nachahmend", sich Worte ins Gedächtnis zurückruft. Das musikalische Erinnerungsmotiv entsteht hier unmit aus dem Handlungsverlauf der dichterischen Vorlage: Grillparzer hatte selbst die Worte i Text gesetzt: „So war ihr Wort. Es tönt die Brust entlang,
So sagte sie's, halb Rede, halb Gesang."
Sehr eindringlich tritt das Erinnerungsmotiv auch in „Rienzi" (V) ein zu den Worten: „ denket Eures Römerschwurs!"

[445]) In Frankreich bei Grétry, Lesueur, Méhul, Cherubini, Catel und Berton, in De land bei Zumsteeg und Naumann („Gustav Wasa", 1786, u. „Medea"), auch Mozarts refrain „Cosi fan tutte" gehört in diesen Zusammenhang. — Vgl. Wörner a. a. O., S: 9 Richard Engländer, „J. G. Naumann als Opernkomponist", Lpzg. 1922, S. 286 u. S. 307.

ufe der motivischen Symbolik erreicht: das szenische Rezitativ offen-
rt in seinen netzartigen Querverbindungen zu den umliegenden
mmern den durchgehenden Zusammenhang der Teile einer Szene,
es Bühnenbildes oder Aufzuges.



Als bezeichnendes Beispiel dieser Entwicklungsstufe kann das Re
zitativ der Geisterkönigin Alberga in Hellwigs romant. Oper „Die Berg
knappen" (Text v. Körner, 1818) betrachtet werden, weil hier bereits (inne
halb der schlichten Modulationsordnung und des asketisch einfachen, melo
disch noch in alter Manier deutlich kadenzierenden Seccos), an Stelle de
Mozartschen Interjektion oder Geste dem Hörer bereits bekannte Instrumen
talgedanken als Erinnerungsmotive auftreten (Rezitativ der Nr. 5; die beide
kurzen Gedanken in den Streichern sind dem Geisterchor Nr. 4 „Sei un
willkommen" bzw. der Ouvertüre, hier in kontrapunktischer Verknüpfun
entnommen).

Auch hier freilich stehen sich, wie im Melodram, Singstimme un
Orchester in reinlicher taktmäßiger Scheidung gleichsam als Gesprächs
partner gegenüber; die Stimme wird bei weitem noch nicht, wie es spät
der Fall ist, vom symphonischen Fluß der Orchestergedanken als ein Te
desselben mitgetragen.

Carl Blum nimmt in seiner Zauberoper „Der Bramin" (1826) ei
sprechend der Rahmenanlage des ganzen Spiels das Thema „Auf diese
Ring, dem Pfande deiner Treu" aus Nr. 2 vor dem Schlußgesang Nr. 9
allerdings transponiert — wieder auf; in Louis Maurers „Aloise" (182
erscheinen in dem fortschrittlichen Finale Nr. 5 Worte und Thema d
vorangegangenen Kavatine der Aloise „Doch Neugier ist mein Fehler nich
(der Komponist schreibt hier geradezu vor: „Tempo der vorigen Cavatine".
Hoven erreicht in seiner Oper „Liebeszauber" („Käthchen von Heilbronn
1845, Nr. 4) zwar eine weit größere Geschmeidigkeit in der Situation
symbolik und Expressivgestik, doch sind Rezitation und Orchestergebär
immer noch abschnittsweise getrennt. Die Erinnerungsmotivik begegnet h
(abermals in enger Verknüpfung mit der Situation auf der Bühne) mit c
Wiederkehr des Themas der Traumerzählung Käthchens (Nr. 2, Szene: „D
Traum") an der Stelle, da das Mädchen ihres Ritters wirklich ansichtig wi
In Lortzings Oper „Zum Großadmiral" (1847) tritt im Finale Nr.
das Thema des vorangegangenen Quartettsatzes „Was soll ich beginnen"
das Rezitativ des Heinrich ein.

Die Technik der musikalischen Motivassoziation macht ei
Schwenkung von objektiver Bildhaftigkeit zu subjektiver Seelensch
Der romantische Opernkomponist zeigt nicht mehr, wie in der Antike
oper, in moralisierender Tendenz den beispielhaften Helden längst ve
gangener Epochen: er stellt den Menschen von persönlicher Eigen
auf die Bühne, den Menschen der freundlich vertrauten nationalen G
schichte, der Gegenwart oder der Phantasie; er sieht in ihm sich selb
er stattet ihn aus mit dem ganzen Ueberschwang seines feinnervig
Denkens. Das Textwort offenbart ihm keine Verstandeswerte, es e
hüllt ihm mystische Geheimnisse einer allumfassenden Welt- u
Menschheitsseele, als deren Emanationen erst richtungsweisende U
kräfte oder individuelle Geist- und Menschwerdungen sich ergeben[4
Immer wieder ziehen sie sein Augenmerk auf sich; sie werden
Kristallisationspunkten seiner Gedanken, zu bestimmenden Konstan
seines Schaffens und seiner Werke, zu leitenden Motiven des Gesam
kunstwerks, „das der Deutsche will" (Weber). Wieder fällt der Mu
die Aufgabe zu, das Organ des in Worten Unaussprechlichen zu werd
Was an Schicksalsmächten und inneren Trieben den Menschen z

[446]) Siehe auch H. Abert, „Grundprobleme der Operngeschichte", Lpzg. 1916, S. 31 f.

ndeln zwingt, das offenbart sie im Klang; was sie zur Verdeut-
hung der Sinnzusammenhänge sagen kann, das verkündet sie in
nen und Motiven, bald, um solche Zusammenhänge vorzubereiten
d dem Hörer die innere Spannung mitzuteilen, die überhaupt erst
r Entladung in Worte führen kann, bald, um problemklärend und
ychologisch verknüpfend zu interpretieren. Das in der Geschichte
r Oper- und der Instrumentalmusik ausgebildete Artikulationsver-
gen des Orchesters in Motiven, Phrasen, Themen und Gedanken
i t e t den Komponisten, den Sänger und Darsteller und den Hörer
rch die Verwicklungen des dramatischen Geschehens; es „begründet"
d „setzt in Bewegung", es m o t i v i e r t Gefühle, Situationen, Asso-
tionen, Spannung und Lösung, Verwicklung und Entwicklung,
hicksalsmächte und metaphysische Problematik[447]); das poetisch-
sikalische Leitmotiv entsteht[448]).

Nach mancherlei Versuchen und Vorstufen[449]) zeigt sich diese
ue sinngebende Macht der Musik, der Sprache eines „magischen
isterreiches" (E. T. A. Hoffmann), in leitenden Themen und Motiven
Teile der Oper zu verknüpfen, mit Eindringlichkeit zunächst in
n beiden frühen Spitzenwerken der deutsch-romantischen Oper: in
o f f m a n n s „ U n d i n e " und S p o h r s „ F a u s t " (Uraufführung
der Werke 1816). Beide fanden ihren aufmerksamen Kommentator
C. M. v. W e b e r, der Hoffmann nachrühmt, daß er es verschmäht
be, den fortschreitenden dramatischen Fluß der „Glorie des Augen-
cks", d. h.: dem Publikumsbeifall für die Effektnummer, zu opfern,
d daß seine Musik zu „Undine" „wirklich ein Guß" sei[450]). Auch
i Spohr erfaßte Webers Scharfblick sofort das Wesentliche der
uerung, wenn er sagte: „Glücklich und richtig berechnet gehen
nige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig
sammen"[451]) — Zusammenhalt von einem neuen geistigen Zentrum
r, das war selbst nichts anderes, als ein ideelles Leitmotiv für die
ue Bauform der neuen Oper!

---

[447]) Vgl. H. Abert, „Robert Schumanns ‚Genoveva'", ZSIMG, XI, S. . : „Auch die Symbolik
Motive erfährt gelegentlich eine ebenso überraschende als tief poetische Ausnützung. Sie
en, wie bei Wagner, der inneren psychologischen Verknüpfung und Vertiefung der einzelnen
natischen Grundgedanken."

[448]) Auch in der Wortdichtung der Romantik prägen sich solche poetisch gezeugten psycho-
schen Konstanten aus. Vgl. Fritz Strich a. a. O., S. 288: „Wie aber, um den inneren
ammenhang bei äußerer Gliederung ganz bloßzulegen, zieht sich ein Leitmotiv häufig durch
unendliche Melodie des romantischen Gedichtes (!), in Tiecks ‚Genoveva' das Lied ‚Mein
sei unter Weiden', im ‚Oktavian' die ‚Mondbeglänzte Zaubernacht', im ‚Blonden Eckbert':
ldeinsamkeit', im ‚Käthchen von Heilbronn': der Vers vom süß duftenden Hollunder, und in
lyrischen Gedichten von Brentano: der Refrain." Als weitere Beispiele dichterischer Er-
rungs- und Leitthematik im romantischen Märchen sind das Bellen des Hundes und das
ren der Wetterfahne in L. Tiecks „Nadir" („Almansur", 1790) und der Ruf der Stimme
alindes „Mir nach!" in dem Märchen „Die Stimme im Walde" von Tiecks Schwester Sophie
hardi zu nennen. Eine unmittelbare Entsprechung zu der von Strich zitierten Wiederkehr
Liedstrophen oder -refrains ist in der frühromantischen französischen Oper das achtmalige (!)
reten der Romanze in Grétrys „Richard Löwenherz" (1784) und Mozarts schon genannter
refrain „Cosi fan tutte".

[449]) Siehe Wörner a. a. O.

[450]) Weber, „Ges. Schriften", S. 131.

[451]) Weber a. a. O., S. 275. — Weber, der selbst bald darauf so Wesentliches zur musika-
en Leitmotivik beitragen sollte, verfolgte alle diese Ansätze mit größtem Interesse: schon
war ihm die durchgehende motivische Verwendung der Romanze in Dalayracs „Macdonald"
efallen.

Die bedeutsame Anwendung der leitmotivischen Personalsymbolik in „Faust" lernten wir an anderer Stelle bereits kennen (vgl. Abschnitt „Arie"). — Besonders charakteristisch für das Stadium der leitmotivischen Symbolerhöhung eines ursprünglich situationsgebundenen musikalischen Gedankens ist in „Undine" die Szene Nr. 8: Wie Kühleborn in diesem romantischen Stimmungsbild dem Brunnen entsteigt, so scheint dem Komponisten für seine leitmotivische Charakterisierung die Assoziationsvorstellung des „Aus-dem-Wasser-Steigens" und seiner Umkehrung, des Zurückkehrens in das heimatliche Element, überhaupt maßgebend gewesen zu sein. Die in dieser Szene als unmittelbar situationsgezeugtes musikalisches Symbol wirkende über eine None hin ansteigende Skala (mit ihrer notengetreuen Umkehrung) entspricht in ihrem bildlichen und psychologischen Gehalt, nun zum Leitmotiv erhoben, der in der ganzen Handlung wirksamen dramatischen Aufgabestellung für Kühleborn: als ein Sendbote des magischen Wasserreichs immer wieder zu den Menschen emporzusteigen, um immer wieder von ihnen zu gehen. In der vorliegenden Szene der Ueberraschung der beiden Mädchen (Undine und Berthalda) „motiviert" die Skala noch einmal unmittelbar das aufsteigende Entsetzen der Berthalda, um durch seinen Wiedereintritt am Schluß die ganze Szene psychologisch und damit erformalmusikalisch abzurunden. Außer diesem Personalmotiv benützt Hoffmann ein weiteres Situationssymbol in dem „Lachen der Undine" (Quint-Sext-Akkord der Holzbläser in gestoßenen Achteln), das ganz ähnlich später bei Weber („Freischütz") und Marschner („Vampyr") wieder auftaucht. Weiterhin symbolisiert der Komponist die Frage „Ist er heraufgestiegen" ganz anschaulich durch harmonische Aufwärtsrückungen und den Sinn der Textstelle „Irr wechseln hier, irr schweifen dort und hier die treibenden Gedanken" durch erregte Orchesterbewegung und ausdrucksvolle Oboe-seufzer; auch hier ist nur der Gefühlshintergrund, der tiefere Sinngehalt romantisch-irrational, während die musikalische Ausarbeitung bei aller Klangschwelgerei in ihrer technischen Anordnung ganz rational-faßlich bleibt! Als Kennzeichen des szenischen Kompositionsstils treten endlich noch die melodramatische Deklamation zwischen den Pausen der Motivsprache im Orchester sowie die harmonisch freie Auflösung des musikalischen Zusammenhangs hinzu: die Szene verklingt auf dem Dominant-septimenakkord der Tonika des folgenden Duetts (!), der aber erst nach einem Sprechdialog (vgl. Cherubini!) zu endgültiger Auflösung gelangt.

Die Verwirklichung des Leitmotivs durch Hoffmann und Spohr war eine Genieleistung, jedoch handelte es sich eigentlich nur um eine an sich selbstverständliche logische Folgerung aus dem allgemeinen romantischen Kunstwollen, die nur erst einmal wirklich in die Erscheinung treten mußte.

Auch Wagner hat später in seinen sonst so eingehenden ästhetischen Betrachtungen von der Frage der Motivik gar nicht viel Aufhebens gemacht; er entdeckte selbst erst lange Zeit nach der Fertigstellung der „Lohengrin"-Partitur, daß er in ihr bestimmte musikalische Wendungen symphonisch-motivisch gebraucht hatte. Die Anwendung von „Leitmotiven" ergab sich für ihn ganz von selbst aus der romantischen Auffassung vom musikalischen Drama. Das Kennwort „Leitmotiv" stammt bekanntlich nicht von ihm selbst: Wagner sprach lediglich von „thematischen Keimen", von einer „Umbildung des thematischen Stoffes", von dem Wiedererscheinen eines Themas mit dem „Charakter einer absoluten Reminiszenz" usw. (vgl. Ges. Schriften IV 393). Mit der „Entdeckung" seiner Leitmotivik wurde ganz zu unrecht zeitweilig das Augenmerk von den viel tieferliegenden und umfassenderen poetischen Grundlagen des künsterischen Organismus seiner Werke ab-

ıkt. „Wir müssen aber vor allem einsehen, daß diese Motive nicht das ste, Ursprüngliche an dem musikalischen Aufbau sind, sondern das End·gebnis des eigentlichen dichterischen Schöpfungsaktes. Reißt man ein lches Gebilde aus dem Zusammenhang heraus, so bleibt eine bloße ormel" (H. St. Chamberlain, Richard Wagner, 4. Aufl., Mchn. 1907, S. 312). Auch Robert Schumann, der in seiner „Genoveva" das Leitmotiv so fort-ırittlich anwendete, hat weder in seinen Briefen noch in seinen Kritiken ne Ansicht darüber klar ausgesprochen (H. Abert, R. Sch's „Genoveva", IMG. XI S. 284).

Für die deutsche Opernromantik lag besonders die Auszeichnung ärchenhaft-unwirklicher Gestalten durch ein konsequent auftreten-s klangliches Charakteristikum auf der Hand. Wie im Melodrama e Musikbegleitung überhaupt den Geist und die Fee vor dem enschen auszeichnete, so sollte eben nun ein ganz bestimmtes musi-lisches Merkmal diese überirdischen Wesen durch die Handlung gleiten. Grillparzer wünschte, daß bei der Vertonung seiner Melusine" eine „jede Erscheinung oder Einwirkung Melusines durch ne wiederkehrende, leicht zu fassende Melodie" bezeichnet würde[452]); J. P. E. Hartmanns Oper „Raven" (Text v. Andersen) ist das heilverkündende Erscheinen der Meerweiber jedesmal mit einer ırch Chromatik und kanonischen Einsatz gekennzeichneten Motiv-uppe angedeutet[453]).

5. Die Harmonik als architektonisches Element.

Im Zusammenhange der gegenwärtigen Betrachtung interessiert e romantische Harmonik vornehmlich, soweit sie unmittelbar eine etische Ausdrucksgewalt und damit eine formbildende Kraft für die staltgebung des musikalischen Dramas erhält. In der früheren Oper tte das Schwergewicht der harmonischen Ausgestaltung in der Ton-tencharakteristik der einzelnen Musikstücke (Arien) und der in ihnen h aussprechenden Grundstimmungen[454]) gelegen; wie wir sahen, be-rzugten bestimmte Nummerntypen — und das bleibt bestehen bis n zu den Nummernopern des jungen Wagner — ihre ganz bestimm-n Haupttonarten (die Rachearie in d-moll, die Heldenarie in D-Dur, e Dämonenarie oder -szene in fis- oder c-moll[455]); das Lied in den narten niedrigster, Romanze und Kavatine in denen höherer und chster Ordnung, die Preghiera in Ges-Dur, der Introduktionschor in Dur, der Jagdchor in D-Dur). Die Rezitativteile der Barockoper tten die notwendige Aufgabe der tonalen Vermittlung zwischen diesen

452) Siehe „Grillparzers Werke", hsg. v. Stefan Hock, VIII 66. — Kreutzer ist dieser An-ung in seiner Vertonung nicht nachgegangen und verharrt bei einer wenig originellen Situations-rakteristik.

453) Siehe Leop. Schmidt, „Gesch. d. d. Märchenoper", S. 65.

454) „Die einzelnen Affekte erhalten die ihnen eigentümlichen Tonarten." (B. Zeller a. a. O., 13.)

455) Vgl. auch Webers „Wolfsschlucht" und Lachners c-moll-Szene „in der Waldschlucht" der Oper „Die Bürgschaft"!

festgelegten Tonstufen; die Fähigkeit, trotz dieser äußeren Fesselu zu einer textentsprechenden Belebung des Modulationsganges im Se zu gelangen, ja, diese harmonischen Bedingungen mit den Anford rungen einer absoluten Tonartencharakteristik zu versöhnen, mac ein wesentliches Kennzeichen der einmaligen Rezitativkunst ein Bach (im Kantatenrezitativ), Händel und Gluck aus. — Inn halb der einzelnen, nach konstruktiven Gesichtspunkten gestalte mehrsätzigen Musikstücke der älteren Nummernoper (Arie, Ron Ouvertüre) spielte die Harmonik wie in der parallellaufenden Entwic lung von Sonate, Symphonie und Instrumentalkonzert eine kontra und spannungbildende Rolle (Mittelteil der Dacapoarie, Mittelsatz v Sonate, Symphonie und Konzert und „Episoden" des Gesangs- u Instrumentalrondos in der Variante oder Parallele zur Grundtonar das Beharren der Außenteile (Ecksätze, Ritornelle) in der Grundtoni aber entsprach auch hier wieder dem in sich ruhenden „Sein" der schlossenen Form. Eine Personalcharakteristik durch die Harmo war in dieser Kunst nur mittelbar möglich, soweit die tonal bestimm Form selbst als typisch oder symbolisch für „den Helden" oder Mädchen", für Affekte wie „Leidenschaft" oder „Verzweiflung" auftr

Anders die Aufgabe der Harmonik im Bau der fortschrittlich deutsch-romantischen Oper: sie charakterisiert hier unmittelbar Person des Stückes[456]), den Dämon, die Naturszene, die Schicksa gewalt[457]), die Stimmung. Die von den Mannheimern und Frü romantikern über Mozart und Spohr, Cherubini und Schubert bis zu Wagner immer weiter verfeinerte (chromatische) und logisch dur dachte (funktionelle) Harmonik gibt, in folgerichtiger Fortbildung sp der Gluckschen Errungenschaft der planmäßigen Modulation szenischen Rezitativ, immer trägheitsloser und feinfühliger den Sti mungen, Gedanken oder Leidenschaften der handelnden Personen b des (ideellen) Zuhörers nach. Es kommt weiterhin zum Durchbrech der Tonikabeharrung von Anfang und Schluß im geschlossenen Mus stück der Oper (Marschner, Schumann, Cherubini): wie die seelisch Vorgänge oder die Tathandlungen auf der Bühne schritt- oder sprun weise auseinanderfolgen, so folgt auch aus der Ausgangstonart näher oder (bis zu mehrfachen Sprüngen im Quintenzirkel) fer Verwandte; wie der Dichter, so geht auch der Musiker den feins Gedankenregungen nach (Leittonschärfung, Trugschlußbildungen, V wischung bestimmter Kadenzierung). An Stelle der (inhaltlichen, f malen und harmonischen) „Zustandsbilder" der „Nummern", tre jetzt die dramatisch-psychologischen Entwicklungsabläufe „Szenen" und der Wagnerschen „Perioden" untereinander in h monische Sinnbeziehungen. Die richtunggebende, bestimmende Ton

[456]) In „Lohengrin" ist der Held des Stückes durchaus durch die Tonart A-Dur char risiert; die Stellen „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan", „Zum Kampf für eine Mag stehn", die „Gralserzählung" und Lohengrins Abschied stehen in dieser Tonart, ebenso Gralsmotiv und die Ouvertüre. Das Liebesduett des letzten Aufzugs (III 2) steht als Höhe in der Dominante E, während Ortrud und Telramund in ihren Gesängen als Gegenspieler düstere Parallele fis-moll bevorzugen.

[457]) „Die absolute Tonart hält Wagner gerne in Motiven fest, die ein unverrückbares, sc salhaftes Mächtewalten symbolisieren." (Ernst Kurth, „Romantische Harmonik", S. 298.)

[458]) ist nicht mehr der „Stimmungsmonade“ (Arie usw.), sondern m Gedankensymbol (Personal- und Leitmotiv) zugeordnet; im reifen mantischen Musikdrama erscheinen die Teilvorgänge der Handlung ihren Tonstufen als logische Folgerungen, Ausweichungen und gensatzbildungen der Grundtonart des Haupthandlungsfaktors, der amatisch leitenden Konstante[459]).

Die vielfältige Ueberschneidung der gedanklichen Wechselziehungen, das Durcheinander der Personen und Motive stellt einer aren Funktionsharmonik keine geringeren Schwierigkeiten entgegen, s die harmonische Fesselung durch die geschlossenen Eckpfeiler der ien in der barocken Oper; auch hier zeigt sich in der selten erreichn Bezwingung des Widerspruchs die wahre Schöpferkraft. Vielfach den wir bei Spohr und Lortzing, Dorn, Lindpaintner u. a. eine außerdentliche Feinheit der Seelenkündung durch die Art der tonalen wegung; die Modulationen folgen sich manchmal so rasch, daß die mponisten auf eine Haupttonartenvorzeichnung verzichten (ähnlich legentlich schon Gluck und später Wagner), beziehungsweise, wo sie beibehalten, sich tatsächlich in ganz anderen Tonregionen aufilten, als die Vorzeichnung angibt. — Eine wirklich formbildende armonik im Dienste des dramaturgischen Aufbaus findet sich inssen nur bei den beiden Kraftgenies der romantischen Oper: bei Weber und Wagner.

Schon bei Hoffmann stellten wir gelegentlich eine neuartige etische Ausdeutung des musikalischen Rondoschemas fest: in der rie der Berthalda („Undine“) schien die musikalische Gegensatzldung von Ritornell und Episode durch die Wechselwirkung psychogisch umgrenzter Stimmungsbezirke verdrängt. — Eine gewaltige ebersteigerung dieses Ansatzes liegt bei Weber im 2. Finale des Freischütz“ vor, in der Wolfsschluchtszene. Anfangs- und hlußtonart ist das fis-moll der traditionellen Operndämonie; der Gemtaufriß aber stellt sich bei näherem Zusehen als poetisch freies, rmonisch bestimmtes Rondogebilde („Tonartenrondo“, Symmetrieriode) dar, dessen scharf fixierte und gleichzeitig durch Absatzldungen mit wechselnden Tempi voneinander abgehobene Abschnitte utlich als tonale Symbole der in ihnen sich aussprechenden Schicklssphären erscheinen, ohne doch die thematisch-formalen Kennlichen des klassizistischen Rondos noch aufzuweisen.

---

458) In engem Zusammenhange mit der Tonalität steht die Klangfarbe der Instrumentation ornruf Hüons und des Holländers, Fafner-Tuben usw.); vgl. auch Volbach a. a. O., S. 94f.

459) Das Entscheidende ist hierbei die tonale Sinnbeziehung zur motivisch gefaßten nstante, wie sie im folgenden näher zu erörtern sein wird. Eine Beziehung zwischen dem rtgang der dramatischen Handlung überhaupt und dem Ablauf der Musik ist selbstverständlich n Werken aller Musikdramatiker der Moderne eigen, um bei den überragenden Meistern in er geradezu tabellarisch abzulesenden Konsequenz einen der Wertmaßstäbe absoluter „Geschlossenheit“ abzugeben. Man vergleiche hierzu A. Lorenz: „Das Finale in Mozarts Opern“ Die Musik“, XIX 2, 621); L. wendet hier die in seinen Wagnerstudien entwickelten allgemeinen rmgesetze auf Mozarts Werke an und zeigt an den Finales als dramatisch bewegtesten ilen der Opern, daß die harmonische Aufteilung „die Empfindung der Einheitlichkeit in meisterter Weise hervorruft.“ (S. 625 über „Don Giovanni“, Finale I.)

Die harmonische Anlage ist folgende:

Beschwörung Samiels (Kaspar)	fis-m
Samiels Erscheinung	
„Du weißt, daß meine Frist“	c-m
Auftritt des Max	
„Ha, furchtbar gähnt der düstre Abgrund“	Es-D
„Dank, Samiel, die Frist ist gewonnen“	c-m
Das Gaukelbild der Agathe	a-m
Eintritt des Max in die Höllensphäre	
„Hinab ich muß“	c-m
Der Kugelsegen	a-m
Das wilde Heer	c-m
Beschwörung Samiels (Kaspar)	fis-m

Es treten somit (jeweils im Abstand der Kleinterz) die folgend vier Harmoniesphären zusammen:

a-moll: Höllenspuk und Zauberei;
c-moll: Samiel und das wilde Heer;
fis-moll: Beschwörung des Bösen;
Es-Dur: „Max“.

Ob die Sinnbeziehungen der verschiedenen in gleichen Tonarten s entsprechenden Abschnitte Weber bewußt geworden sind oder nic ist nur für die psychologische Beurteilung seines Schaffens von Int esse; überraschend und zwingend wirkt die Feststellung, daß Grundtöne der genannten Harmonieregionen keine anderen sind die vier Töne des in der Ouvertüre, in der Szene des Max Nr. 3, vorliegenden zweiten sowie im letzten Finale (Kaspars Tod) imm wiederkehrenden unheimlichen Leitmotivs des verminderten Se akkordes (Fis enharmonisch gleich Ges):

Das „Samiel-Motiv“ enthüllt sich als eine harmonische Synthese Haupttonregionen von Samiels teuflischem Wirken. Gleichgültig, und wie weit diese Tatsache auf begriffliche Konstruktion zurückge bleibt sie ein Beweis der inneren Logik des organischen hochroma tischen Kunstwerks, dessen formaltektonische Gliederung sich sin fällig aus den poetisch gezeugten Funktionsvorstellungen (Harmon Motivik) ergibt[460]).

[460]) Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Feststellung, daß die gleiche Tonartensymb auch in der Szene des Max Nr. 3 auftritt (das Moderato „Durch die Wälder“ als Symbol Max in Es-Dur; der Schlußsatz mit der Erscheinung des Samiel in c-moll; die dreimalige Wie kehr des Samielmotivs). — Eine unverkennbare Kopie der Wolfsschluchtszene, das 2. Finale Lindpaintners „Vampyr“ (Nr. 14) teilt mit ihr die wesentlichsten Mittel, bleibt gleich vielen anderen Szenen der romant. Oper mit dem reinen Klangrausch des Romantisic hinter Webers echt dramatischer Logik zurück.

Weber eilt, genau wie mit seiner pathetischen Deklamation und seinen pressiven Periodenbildungen („Euryanthe") seiner Zeit weit voraus; eine ederaufnahme dieses Formungsprinzips findet sich — und damit tritt bers Werk immer deutlicher als Wagners geschichtliche Vorstufe her- — erst 1854 wieder in der Riesen-Szene des „Rheingold". Auch sie stellt in der Musik psychologisch erdichtetes Tonartenrondo dar; der Aufbau ser Szene (vgl. Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei R. W., 23/4) als großer tonaler Symmetrieperiode ähnelt dem des Wolfsschlucht- ales verblüffend.

Die in der Wolfsschluchtszene erscheinende szenenüberspannende aft des Tritonus-Intervalls Fis:C (das Flötenmotiv beim Erscheinen Waldvögel der wilden Jagd) findet bei Wagner ihre Parallele in der inaten Anwendung in der „Götterdämmerung" in den Motiven des Ringes, Alberich-Fluchs, den Personalmotiven Fafners und Hagens und vor m in den Szenen der „Gebichungenhochzeit" (II, 4 u. 5). Die Tongemein- aft eines Hauptmotivs mit den Grundtönen verschiedener Stimmungs- irke kehrt in „Tristan" wieder (Lorenz a. a. O. II 178 u. ö.). — Webers lfsschluchtszene bleibt gegenüber diesen Weiterbildungen neben dem lichen Primat der gewaltige Eindruck dämonisch-romantischer Natur- eelung; sie wirkt noch auf den modernen Musiker als die „unerhörteste uition der gesamten Musik" (H. v. Waltershausen, „Der Freischütz", nchen 1920, S. 94).

6. Die szenische Kompositionsweise der romantischen Großmeister.

Carl Maria von Weber hat, unter Aufnahme mancher rangegangenen selbständigen Anregung besonders E. T. A. Hoff- mns, in seinem „Freischütz" innerhalb herkömmlicher drama- gischer Gliederung im Rahmen der Arien des Max und der Agathe l des Wolfsschluchtfinales die Grundsätze des Szenenbaues in der mantischen deutschen Oper entwickelt.

Sein Bestreben, Sprechdialog und Nummernanlage in „Euryanthe" zu überwinden, zeitigte, wenn auch nicht das er- nte musikalische Idealdrama, einzelne szenische Gebilde von hster Stimmungskraft, vor allem im begleiteten Rezitativ. Im Ab- luß der Nr. 6 (Dialog zwischen Euryanthe und Eglantine) kommt Stilgeschiebe in dem Durcheinander von konzertantem Spielwerk im hester und chromatischer Stimmenführung zum Ausdruck; die Szene Lysiart Nr. 10 malt romantische Leidenschaft mit den Mitteln der lividualmetrik und der orchestralen Symbolkunst. Aus der Praxis Konzertpianisten übernommen ist dagegen der Uebergang zwischen e und Duett Nr. 12/13: ein mit dem psychologischen Inhalt in nerlei Verbindung stehendes Anlaufmotiv vermittelt in schulmäßiger dulation zwischen beiden Stimmungsbezirken. Deutsch empfunden l romantisch stilisiert ist wiederum das Stimmungsbild der rieseln- Quelle in der Szene Nr. 15; seine Klang- und Bewegungssymbolik, geradezu bildhafte Ueberlagerung zweier melodischer „Wellenzüge" gt subjektive Ausdeutung des Szenenbildes („Oede Felsschlucht, n Monde erleuchtet; Trauerweiden im Schatten, eine rieselnde

Quelle im Vordergrund") bei strenger technischer Durchformung: d ganze unnennbare Gefühlswert, die Poesie des Waldbächleins schein in diesen wenigen Takten eingefangen. In der anschließenden Larg Episode (mit Text) genügen dem Komponisten sechs Takte, um d Stimmungs- und Bildwert der Textvorlage musikalisch einzufang Auch hier wieder ein Ausdrucksstil, der neu sein muß um jeden Pre bei gleichzeitiger Verlagerung der harmonischen Verhältnisse (T:U wird die Melodie im Taktgefüge um drei Zählzeiten verlagert, um Metrik wie Harmonik der Verunklärung der mystisch-melancholisch Szene zu entsprechen.

„Oberon" konnte mit seiner Singspieldisposition einen Fo schritt in dieser Richtung nicht mehr erbringen; hochbedeutend die Weiterbildung der orchestralen Illustrationskunst ist indessen Nr. mit der Beschwörung der Geister durch Puck und der im Stile dur Haydn beeinflußten erregten Schilderung des Seesturms; die Arie Oberon, Nr. 2, zeigt erstmalig die Geburt des dramatischen Ausdru aus dem Geiste der Musik.

Gleich Weber hat Spohr Bedeutendes zur Entwicklung neuen Tonsprache nur in den Werken seiner Reifezeit beigetrag In „Jessonda" wird das Rezitativ durch die Gebärdensprache begleitenden Instrumente und durch die Einschiebung metrisch gegliederter Abschnitte in seiner Ausdrucksfähigkeit angereichert. greifend geschildert ist (im streicherbegleiteten Rezitativ) die St da Nadori, hingerissen von Bewunderung für Jessonda, seine Tod verkündigung nicht zu vollenden vermag; mit gleichen Kompositio mitteln schildert der Komponist im Rezitativ Nr. 23 Tristans vision Vorahnung des Flammentodes der Geliebten.

Den Gipfel seiner Entwicklung zum dramatischen Komponis erreicht Spohr in der reim- und nummernlosen Oper „Der Ber geist" (1825). Unter gänzlicher Verwischung fester Abgrenzung führt er eine Szene in die andere über; zeigt auch die Bestreichu langer Strecken mit den einförmigen Mitteln des verwässerten roman schen Ensemble- und Finalstils die Schwächen empfindsamer W schweifigkeit, so sind doch die Anwendung ausdrucksvoller Leitmot und das trägheitslose Mitgehen mancher musikalischen Einzelw dungen und Absätze mit der fortschreitenden Handlung Zeugnisse ei lebensvollen Bühnenstils. Man vergleiche die Gliederung der zum e heitlichen Komplex verschmolzenen ersten fünf Szenen des 2. Aktes.

Text und dramaturgische Entwicklung.	*Musikalische Formung.*
1. Sz.: Der Berggeist bemüht sich, die Liebe der kaum zum Bewußtsein gekommenen Alma zu gewinnen:	Andante con moto, $^9/_8$, E-Dur;
„Jeden Kummer lass' entweichen . . ."	cavatinenhaft;
Sie erkennt in ihm den, der sie geraubt hat;	stringendo un poco, Wechsel
er gibt sich als „Geisterfürst vom Berge" zu erkennen;	Harmonien, jedoch immer im T über nochmaliges stringendo
	Allegro, $^4/_4$, E-Dur;

	Auseinandersetzung zwischen Alma und dem Geiste;	Ausprägung der Personencharakteristik in Stimmführung und Begleitungsart, anschl. Duett mit kanonischer Stimmenbehandlung; Rezitativ: der Komponist moduliert jetzt so stark, daß er von hier bis in die 3. Szene hinein nur Akzidentalvorzeichen setzt; in der Tat läßt sich eine Haupttonregion auch nur für kurze Zeit nicht festhalten. Die Tempofolge ist: Andante ¾ (rezitativdurchsetzt); Andantino 9/8;
	er erfüllt ihren Wunsch, die Ihrigen zu sehen.	
	Troll bringt die verlangten Blumen;	Andantino 9/8; (Tonstufen: As, D, Es, F);
Sz.:	Alma beschwört durch das Blumenwunder die Gestalten Ludmillas und der Dienerinnen.	
Sz.:	Der Berggeist kehrt zurück und lädt Alma zum Feste. Troll lädt die Erscheinungen und Ludmilla zum Tanz.	Rezitativ im Allegro; Allegretto 6/8 E-Dur (Rückkehr zu bestimmter Tonalität);
Sz.:	Duett zwischen Troll und Ludmillas Erscheinung („Solch' schlanke Huldgestalt, zum Entzücken!").	Andantino ¾ G-Dur;
Sz.:	Sie schlägt seine Liebe aus; er beschließt, die wahre Ludmilla oben auf Erden sich zu rauben.	Kurzes Allegro vivace, C-Dur.

„Pietro von Abano" (1827) kehrt zur Nummerneinteilung ück und bringt nur noch stellenweise, bei gleichzeitigem Auftreten zartscher Wendungen, dramatisch belebtere Rezitative. Im „Alchyisten" begegnet vereinzelt eine von romantischer Erlebniskraft bete Darstellung des in dunkler Zelle von schwerem Traum Gequälten I/1, selbständiges Orchesterritornell, Effekte der Instrumentation und rmonik)[461]). „Die Kreuzfahrer", das 1845 unter dem Einflusse agners entstandene Alterswerk des Komponisten, sollten noch einmal ndlegende Neuerungen in der Technik des Durchkomponierens einer samthandlung bringen. Spohr glaubte, dem „Holländer" nacheifern d etwas Aehnliches wie Schumann in seiner „Genoveva" erreichen können — er vergaß jedoch, daß es hierzu der Jugendkraft einer ien Generation und des wahren dramatischen Puisschlages bedurfte, i· ihm, dem Meister der Elegie und der maßvollen Beherrschung, ht gegeben war. Ueberdies bot die vom Komponisten mit Hilfe seiner u zurechtgestutzte Vorlage Kotzebues weder den Grundkeim einer treißenden Idee, noch packende Einzelzüge dar; ihr Gehalt beränkte sich auf weinerliche Sentimentalität (das verlassene Mädchen Kloster) und auf primitive Theatralik (die Einmauerung der Nonne). verfällt Spohr unvermerkt einem rückschrittlichen Stil; die unend-

[461]) Siehe darüber Wassermann a. a. O., S. 63.

liche Länge seiner im triolischen Takt verschwebenden Ensembles und seiner harmonisch verarmten Rezitative hebt die ersehnte dramatische Zusammendrängung auf.

Marschners erlesene Kunst einer mit den Mitteln der musikalischen Gestik und pantomimischen Symphonik, der Motivik und Thematik und der dramatischen Deklamation arbeitenden szenischen Komposition datiert von seinem ersten Meisterwerk, dem „Vampyr" ab; seine vorangegangenen Opern (soweit sie erhalten sind) bieten als Singspiele und Studienwerke im klassizistischen oder italienischen Stil in dieser Hinsicht noch keine Ansätze. Später ziehen sich die durchkomponierten Teile durch alle seine Werke, ohne indessen jemals — und darin zeigt sich die romantische Zersplitterung genialer Einzelleistungen — einheitlich zum System erhoben zu werden: stets tritt dem Fortschritt der gesprochene Dialog oder die selbst für den Zeitgeschmack unfreie „Nummer" entgegen, in der, wie wir sahen, sein Kompositionstalent in vielen Fällen sich recht behindert zeigte.

Auch dem „Vampyr" kann Einheitlichkeit nicht zugesprochen werden. Zwischen Dialogpartien und bewährter Opernmelodik stehen als von neuem Geiste erfüllte Kleinformen Lied und Romanze (Nr. 11 u. 12) der Emmy; zukunftweisend wirkt daneben allenfalls das 2. Finale, vor allem aber die große Duettszene zwischen Aubry und Ruthven Nr. 14.

Sieht man von einer gewissen, schon von Gaartz[462]) mit Recht gerügten Stereotypie der Streicherfiguration (Tremolo) ab, so präsentiert sich die Drohung des Vampyr als eine vom persönlichen dramatischen Erleben des Romantikers durchpulste Zusammenfassung bisher bekannter, aber noch kaum so organisch verschmolzener einzelner Ausdruckselemente (einleitender Instrumentalgedanke, Einsatz der Stimme auf dem verminderten Septakkord, Mischung rezitativischen und deklamatorischen Sprechens mit ariosen Phrasen, Begleitung und selbständige Bewegung im Orchester, Wechsel der Vortragsbezeichnungen, Simultanverbindung von Orchesterfluß und Stimme). Die Textvorlage in einfachen, teils ein wenig holprigen vierhebigen Versen der Reimformen a a b, c c b, usw., wird musikalisch unter Bevorzugung des Wort- und Sinnakzentes ausgedeutet; der Wechsel freien und gebundenen Sprechens wirkt spannungerhöhend. (Der musikalische Ablauf geht nach dieser Szene, ungestört durch Sprechdialoge, noch um zwei Nummern weiter.)

Ein Jahr später entstanden, ist Marschners große romantische Oper „Templer und Jüdin" (1829) im Grundriß wie in der Gestaltung der Einzelnummern wohl das eindringlichste Beispiel des Uebergangs zwischen Alt und Neu[463]).

Die Arie des Templers Nr. 12 lernten wir als kritischen Angelpunkt zwischen Musikarie und Szene, die Preghiera der Rebekka als deklamatorisch und harmonisch freien Monolog kennen; neben ihnen, neben Liedern und Arien mit Chor und einem Duettino stehen die Finales und die Nummern 6 u. 12 als dramatisch freie, neue szenische Komplexe. — Nr. 6 (Große Szene u. Duett mit Chören) trägt die Ueberschrift „Allegro feroce", bringt aber

[462]) Heinrich Gaartz, „Die Opern Marschners", Lpzg. 1912, S. 35.

[463]) Dies Schwanken zwischen Tradition und Expansion bedingt freilich die Lebensunfähigkeit des Werkes auf der nachwagnerschen Bühne, selbst in den stark eingreifenden Bearbeitungen Mottls (Karlsruhe) und Pfitzners (Lpzg., Part. 1912).

eichzeitig die Anweisung „Nicht ganz streng im Takte" ·(!). arschner arbeitet mit einer den Sinnakzenten nachspürenden Expressivrache, die im Instrumentalkörper durch Akkordstützen, Fortschreitungen id vor allem durch charakterisierende Motive ausgeprägt wird; letztere nd teils als Situationssymbole, teils als tektonisch gliedernde und zummenfassende Formelemente gebraucht. Die Harmonik ist, wenngleich ir in relativer Funktion, sehr stark am musikalischen Geschehen beteiligt. en Sinngehalt seiner Partie zu erfassen und subjektiv nachzugestalten, ird zur unerläßlichen Aufgabe für den Sänger und Darsteller.

In all seinen Konzeptionen zeigt sich Marschner ausschließlich (im egensatze zu Mozart und Rossini) von der Gestaltung und Bildkraft seiner exte abhängig. So vermag er im Rezitativ Nr. 17 gleichzeitig das Wesen s Mädchens und des Ritters musikalisch zu charakterisieren, so weicht n selben Augenblick das floskelhafte dem lebensvollen, situationsgeborenen ezitativ — so werden andererseits aber auch, wo sie am Platze sind, undenklich erprobte Satz- und Singformen angewendet (Finale Nr. 13, Anante con moto D-Dur $^{9}/_{8}$ „Laßt den Schleier mir, ich bitte"). Aus der einung geschlossener und rezitativischer Abschnitte ergibt sich eine dramaich gespannte Darstellung der Gerichtsszene im zweiten und des Gottesrichtes im letzten Finale, sofern es dem heutigen Hörer noch möglich ist, ch von dem stärkeren Eindruck der parallelen Szenen in „Lohengrin" eizumachen.

„Hans Heiling" (1833) erscheint auf den ersten Blick als eine ückkehr zur Nummernoper: der Sprechdialog überwiegt und isoliert e einzelnen Stücke z. B. des ersten Aktes (Introduktion, Terzett, Aric, uernchor, Lied mit Chor, Finale) voneinander. In Nr. 8 (Rezitativ nd Arie der Anna) ist das Rezitativ gegenüber dem „Templer" wieder gewohnten kurzen Wendungen mit knappen stützenden Orchesterkkorden gehalten, ebenso selbst in der „Szene" Nr. 10. Man kann sich s Eindruckes nicht erwehren, daß der Komponist hier musikalisch perimentierte, daß er nach Neuem strebte, ohne doch überall den tscheidenden Schritt zu wagen. Als kühne Neuerungen müssen das urchkomponierte Vorspiel und die Ouvertüre (nach Marschners Abht ein „selbständiges Charaktergemälde") sowie die Melodramszene . 14 gelten; zu ihnen gesellen sich zwei Beispiele individuell erfunner Dramatik in den Finales Nr. 13 und 18.

Im Finale II hat das stimmungmalende Orchester in der romantischen angkombination von Bratsche, Fagott und Streichbaß die Aufgabe, selbindig den Ausbruch von Heilings vernichtendem Schmerz — der ihn, ein ht romantischer Ueberschwang, bei Annas Aufschrei „Er ist ein Erdgeist", i der Erkenntnis also, daß sein Geheimnis enthüllt ist, förmlich zu Boden hmettert — vorzubereiten; auch hier tritt der Orchestergedanke leitmatisch gliedernd ein. Geniale Eingebung verrät sich in der ungewöhnhen Sparsamkeit der Mittel. Eine der packendsten Stellen der Erinnerungsmotivik in der gesamten Literatur der Opernromantik ingt das Finale Nr. 19. Heiling, gebrochen und enttäuscht, gedenkt in hmütigster Ergriffenheit („Tief bewegt" schreibt der Komponist in die rtitur) des Phantoms, das ihn einst glauben machte, er könne auf Erden n Glück finden. Melodie und Worte seiner Arie („An jenem Tag") ängen sich ihm auf; was dort in leidenschaftlichster Glut getobt hatte con affetto"), erklingt nun, Entsagung und Verzweiflung bezeichnend, Andante. Wohl nirgends tritt das Wesen des Erinnerungsmotivs als

psychologischen Handlungsfaktors so deutlich zutage wie hier bei der Textstelle „Gedenkst Du nicht des Tag's ...“ Hier endlich sind die bisher stets getrennten musikalischen Bestandteile (Rezitativ, ariose Melodiebildung, Instrumentalbewegung, Motivik) restlos zu einem neuen Ausdrucksorgan verwachsen.

Die Feststellung eines Stilgeschiebes innerhalb der einzelnen Opern Marschners rechtfertigt sich auch im folgenden. Seine nächste Oper „Das Schloß am Aetna“ (1835 vollendet, geg. Lpzg. 1836) zeigt den Meister in manchen Teilen auf der Fährte der zeitgenössischen Italiener, aber auch Webers; manche Nummern zeichnen sich, auf Kosten der dramatischen Wahrheit, durch vorzügliche „Gesanglichkeit“ aus[464]). Ein schlagkräftiger Chorsatz, eine rührselige Kavatine stehen neben dem Finale Nr. 7, einer durch die Vorwegnahme der Wagnerschen Kunst der Motivsteigerung auffälligen persönlichen Gestaltung, die mit den üblichen Finalbildungen der Oper und des Singspiels gar nichts mehr gemein hat (s. auch Abschnitt Melodram), während das Finale des folgenden Aktes herkömmlicher Gestaltung treu bleibt.

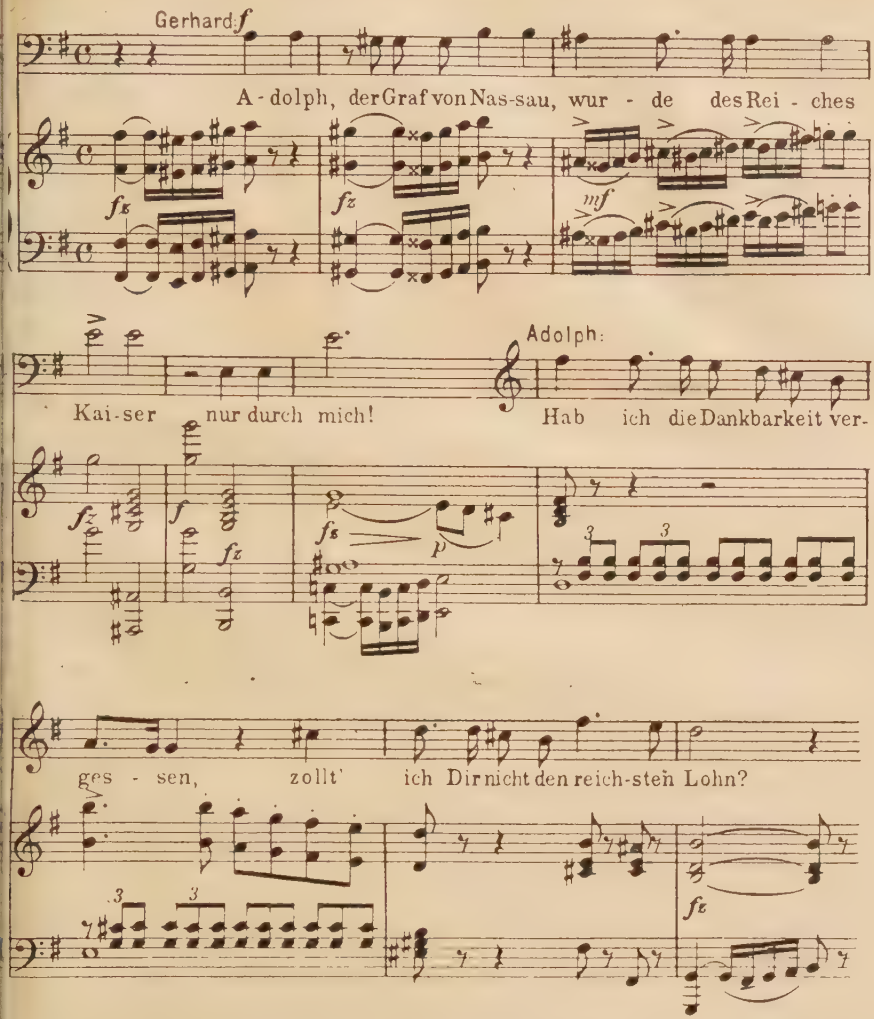
Daß auch diese Oper ein Mischstil beherrscht, ist in Nr. 5 (Rezitativ u. Duett) allein an den Vortragsbezeichnungen abzulesen: der Name „Rezitativ“ ist hier bestenfalls noch eine Bezeichnung für eine Vortragsform, die eben nicht geschlossen ist; seine Bedeutung wird denn auch dadurch eingeschränkt, daß im Fortgang der Musik unablässig neue Vorschriften nötig werden wie „agitato“, „Andante“, „Allegro“ usf. Typisch für das gelockerte Tonalitätsgefühl ist, daß das A-Dur-Duett (Wilhelm, Helene) vom Rezitativ aus ohne weiteres in der Terzparallele F-Dur anhebt, um über eine chromatische Steigerung in der Singstimme, über die Mollvariante a-moll und einen pathetischen Zwischenruf („Verlassen hast du ja die Braut!“) abermals in der Terzparallele erst nach zehn Takten in den gleichmäßigen Gang des geschlossenen Ablaufs zu gelangen.

Marschners Schaffenskraft hatte sich, ähnlich wie die Spohrs, verhältnismäßig früh erschöpft. Seine nächste Oper, „Kaiser Adolph von Nassau“, komp. 1844, wurde am 5. Juni 1845 zu Dresden von Wagner und Devrient aus der Taufe gehoben. Wagner meinte später („Erinnerungen an Auber“), der Komponist sei hier schon „in zunehmende Konfusion“ geraten, doch wird dies scharfe Urteil dem Werke kaum ganz gerecht. Gewiß gemahnen eine dem Zarenliede Lortzings nachempfundene Romanze (Nr. 3, „Im stillen zu dulden ist Kaisers Pflicht“), eine weitere Ges-Dur-Romanze im unvermeidlichen 6/8-Takt vom „schönen Jägersmann“, eine Kavatine und eine Preghiera stark an den Zeitstil der Nummernoper; dennoch dürfte Wagner selbst auch manches Wertvolle von dieser Oper mitgenommen haben; die Ansprache des Königs in „Lohengrin“ etwa läßt eine Verwandtschaft mit der Ansprache Adolphs von Nassau an die Ritter (Nr. 1c) erkennen[465]).

[464]) Bezeichnend, daß sie lange Zeit für Privataufführungen beliebt blieben! (Vgl. Gaart, a. a. O., S. 76.)

[465]) Die spezifisch deutsch-romantische Technik, feierliche Ansprachen zur Grundlage einer mit musikalischen Mitteln entwickelten Szene zu nehmen, setzt erst spät mit voller Deutlichkeit ein: die Ansprache des Königs Karl („Pierrabras“, 1823; vor Nr. 4) „Des Himmels Segen hat der Waffen-Glück begünstigt“ ließ Schubert noch unvertont in Prosa stehen!

Nochmals dringen Rezitation und Deklamation in das geschlossene usikstück und periodische Abschnitte in die Szene ein; vgl. das ab-hließende Rezitativ der Nr. 3. — Wichtig für die weitere Entwicklung ist



or allem die Durchbrechung des durch Gesangsthematik und Begleitungsart bundenen Ablaufs der Musik im Duett zwischen Kaiser und Erzbischof r. 2 an einigen dramatisch erregten Stellen, besonders bei der Schmähung es Kaisers durch den Priester. Marschners Mittel der sich steigernden iederholung und Verdichtung eines Instrumentalmotivs mit dem mehr-aligen Innehalten und ihrer plötzlichen Entladung geht nun endgültig ber das Stadium des Orchester-„Einwurfs" hinaus, die symphonisch ge-hrte Orchestersprache trägt die Gesangsdeklamation in unlöslicher Ver-ndung. Man beachte das Einsetzen der (ursprünglichen) Duettmelodie it ihrer zugehörigen italienisierenden Begleitungsform zu den Worten des aisers, und ihr Wiederumbrechen in die rezitativisch-dramatisch-motivische

Form, besonders charakteristisch durch die veränderte musikalische Akzentuierung im Gesangspart!

Robert Schumann schrieb seine „Genoveva" in der Mitte des Jahrhunderts, zu einer Zeit, da der Kampf des fremdländischen und des deutschen Opernwesens zugunsten des letzteren beinahe entschieden war. In seiner verhältnismäßig spät einsetzenden Beschäftigung mit den Problemen der Opernkomposition (Kritiken und Berichte in der NZfM.) zeigt sich überdies seine persönliche Abneigung gegen die große französische Oper und sein warmes Interesse für die der deutschen Romantik.

„Genoveva" ist durchkomponiert; größere geschlossene Solonummern sind nicht vorhanden, ein Musikstück leitet — und damit hat Schumann die Zustimmung des greisen Spohr erworben[466]) — unmittelbar zum nächsten über. Das Mittel der pausenlosen Handlungsführung ergibt sich für Schumann aus der Worttonsprache Webers und Marschners; sein Reichtum in der Liedmelodik läßt das ariose Element stark hervortreten, die musikalische Deklamation hat das phantasielose Secco endgültig ersetzt.

Schumanns szenische Sprache[467]) ist vom lyrischen Einzeleinfall beherrscht. Was Marschner und Wagner gegenüber fehlt, ist die tonartliche und formale Geschlossenheit in der Ausdrucksgebung, die Folgerichtigkeit der musikalischen Symbolbildung, die allein erst jenen beiden Dramatikern die romantische Höchststeigerung der Wort - Ton - Logik gestattete. Schumann hängt dem Einzelgedanken nach und schwelgt in der Augenblicksstimmung; die Weite des Blicks für den Gesamtablauf aber scheint ihm nicht in jedem Augenblick gegeben zu sein. So läßt er sich vom Textwort manchmal in gar zu entlegene Tonarten locken, die wohl im Einzelfalle durch die Eigenart ihres Klanges gute Dienste leisten, ohne daß aber die Harmoniebewegung der szenischen Zusammenhänge wirklich poetisch konsequent genannt werden könnte[468]).

Stärkere Logik spricht aus den Leitmotiven der Oper, die als Personalsymbole für Genoveva und Golo auftreten. Die Folgerichtigkeit ihrer Anwendung ist jedoch eine größere als ihre unmittelbare Sinnfälligkeit, wie sie der Dramatiker mit dem Situationsmotiv erreicht: Schumann „verarbeitete seine Motive zumeist organisch, von innen heraus", doch fehlt ihnen Wagners „plastische Eindringlichkeit"[469]).

In Wagners Erstlingswerk, den „Feen" (1833), zeigt sich bereits die Stilwende zwischen Oper und Drama. Des Komponisten Vorbilder waren, wie er selbst sagt, Beethoven und unsere beiden großen romantischen Operndramatiker: Arie, Kavatine und Romanze gehören

---

[466]) Spohr hörte 1850 auf der Reise nach Breslau einige Proben des Werkes an; er beurteilte den Stil günstig und „es sagte ihm insbesondere die von ihm selbst bei der Komposition des ‚Kreuzfahrer' eingeschlagene Art der Behandlung des Stoffes zu, indem auch Schumann die Handlung ohne viele Wortwiederholungen und unnatürlichen Stillstand immer fortschreiten läßt" („Selbstbiographie" II 334).

[467]) Vgl. Nr. 6, Rezitativ und Szene (Golo küßt die schlafende Herrin), Nr. 8, 17 und die Traumszene der Margaretha zu Beginn des Finales III.

[468]) Vgl. W. Nagel, „Ueber die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genoveva-Legende", 1889, S. 38/39.

[469]) H. Abert, „Robert Schumanns ‚Genoveva' ", ZSIMG, XI, S. 287.

vo sie nicht schon deklamatorisch zersetzt sind, dem melodischen Operngesange an, den „breiteren szenisch-dramatischen Ausbau" aber haben ganz offensichtlich „die Vorbilder Weber und Marschner mit ihrer reicheren musikalischen Ausdrucksfähigkeit" [470]) bestimmt.

„Szenisch-dramatisch" disponiert der Zwanzigjährige bereits Stoff und Musik dieser echt deutsch-romantischen Oper, ist aber im einzelnen nicht weniger als Marschner in seinem gleichzeitig entstandenen „Heiling" von der stilistischen Unsicherheit der Zeit beeinflußt. Das orchesterbegleitete Rezitativ hat sich noch nicht voll durchgesetzt; das Secco in der Art Spohrs spielt noch eine große Rolle[471]). Andererseits tritt im geschlossenen Musikstück (Arie der Ada) die moderne pathetische Deklamation auf; es fehlt indessen an der Einheitlichkeit der Behandlung. Auffällig stark ist die Beteiligung des Orchesters, die gleich hier an diejenige in den Hauptwerken Webers und Marschners heranreicht. Die Ouvertüre, die Introduktion des 2. Aufzuges und die Szene „Arindal im Wahnsinn" (3. A.) zeigen eine aus der Wiener Klassik hervorwachsende Motivkunst in psychologisch-poetischer Sinngebung; besonders eindrucksvoll bereits — und darin unterscheidet sich Wagner grundlegend von Schumann, um deutlich an Marschner anzuknüpfen — der Grundsatz der Motivsteigerung, wie sie Lorenz als wichtigen Bestandteil des symphonischen Gewebes in den Meisterwerken feststellt[472]).

Dem Geiste des jugendlichen Künstlers bieten vor allem erregende Szenenbilder wie die genannten unmittelbarste schöpferische Anregung; so auch der Beginn des 1. Finales: „Arindal in wilder Felseneinöde allein". Er wird bei einbrechender Nacht unter dem Eindruck der Trennung von der geliebten Gattin vom Schlafe übermannt. Im Orchester bricht sich der Ueberschwang der Gefühle Bahn; Secco und Accompagnato durchdringen sich mit Ansätzen zu geschlossener Gruppenbildung, und durch den Fluß der Orchester- und Wortsprache zieht sich als leitender Faden ein solistisches Motiv, das bald von der Oboe, bald von Violoncello, Bratsche oder Fagott intoniert wird. Die Art, wie im folgenden dieses Motiv, durch die verschiedenen Instrumente wandernd, bei gleichzeitigem chromatischen Abfallen der Bässe über eine Septime, Arindals Ermatten bezeichnet, wie diese Ausdruckssymbolik des instrumentalen Organs der Tonsprache mit der fast in Sprachgesang verfallenden Singstimme zu unlöslicher Einheit sich verbindet, wie diese Motive, immer neu kombiniert, das „Entschlafen" im Klange vergegenständlichen, wie schließlich die „Ermattung" assoziativ in einem kurz abgestoßenen Motivchen der Streicher geschildert wird, ist bei der Jugend des Komponisten schlechthin erstaunlich[473]).

Das „Liebesverbot" enthält, als komische Oper im italienischen Stil, nach Art der Buffa durchkomponierte fortlaufende Szenenkomplexe, die durchgehends die technischen Mittel des Parlandostils, der kantablen Melodik, der ostinaten Instrumentalgedanken und Begleit-

---

[470]) Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners", 5. Aufl., Lpzg. 1923, I 312.
[471]) Vgl. Hans Nathan, „Das Rezitativ der Frühopern R. W.s", Diss. Berlin 1934, S. 9.
[472]) Das Geheimnis der Form b. R. W., I 73 u. ö.
[473]) Nathans Feststellung (a. a. O., S. 29), ein Verquicken von Orchester und Singstimme sei „nicht beabsichtigt", darf nicht verallgemeinert werden; man vergleiche etwa das energische Allegro im gestrafften Rhythmus zur Erläuterung der Worte „Zum Kampf zieh' ich für mein Vaterland".

rhythmen aufweisen[474]). Hier wie in „Rienzi“ verzichtet Wagner auf die Seelenkündigung in der rezitativischen Szene[475]); in „Rienzi“ sind zudem die meisten Rezitative nach Art der großen französischen Oper Tatsachenberichte, Ansprachen oder erregte Auseinandersetzungen ohne den subjektiven Empfindungswert des romantischen Stils (auszunehmen nur die Szene des Adriano, s. Kap. „Arie“).

Die Bedeutung der Opern „Liebesverbot“ und „Rienzi“ in Wagners Schaffen kann z. T. in der Tatsache gesehen werden, daß er sich hier frei in der Musik bewegen, die instrumentalen und vokalen Mittel seiner Kunst ebenso wie das dichterische Wort ganz beherrschen lernte: „wer in jungen Jahren schon dramatische Erfolge gewinnen will, der muß nach überlieferter Schablone arbeiten“ [476]). In Leidensjahren fern der Heimat entsann er sich, inmitten fremder Kultur und angesichts des französischen Effekttheaters, des eigenen geistigen Nährbodens Deutschland: auf die drei Jugendwerke nach ausländischen Textvorlagen folgt schnell der „Fliegende Holländer“ (Uraufführung Dresden 3. 1. 1843), der „Ausgangspunkt für Wagners dichterische Größe und zugleich sein Scheidebrief an die große Oper“ [477]), seine erste wirklich selbständige dramatische Schöpfung im äußeren Gewande der deutsch-romantischen Nummernoper.

Schon das Inhaltsverzeichnis atmet neuen Geist. Die Finales sind (vgl. Schuberts „Fierrabras“!) unterteilt und aufgespalten (Nr. 3, Szene, Duett und Chor usw.), in ihrem musikalischen Ablauf durchzogen von Motivik und Deklamation. Wie der Arien-Monolog des Holländers sind auch die übrigen Nummern durchsetzt, ihre Lied- und Ensembleansätze aufgesogen in den szenischen Fluß der großen Wegbereiter[478]). Im einzelnen zeigt die Oper wie „Tannhäuser“ noch manchen Zug der Vergangenheit; die Tonartencharakteristik liegt im wesentlichen noch in den Einzelnummern[479]), Arie und Duett sind z. T. in ihrer Melodik noch opernhaft im alten Stil[480]). An mancher Stelle aber dringt die aus der deklamatorischen Rede entstehende Empfindungsmelodie weiter vor[481]); Situationssymbolik, Personal- und Schicksalsmotivik sind auf dem

---

[474]) Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Friedrich und Isabella, Part. (Lpzg., Breitkopf u. Härtel, G.-A. Bd. XIII), S. 253 bei der Stelle „Aus ihrem Munde dies zu hören“ (ein schon in der Ouvertüre verwendetes Thema) oder das. S. 281 bei „Nun, Isabella, wozu bist du entschlossen“; ähnlich bei der Herbeiführung des gefangenen Claudio in der Introduktion Nr. 2.

[475]) „Liebesverbot“, Nr. 8, „Szene und Rezitativ“, enthält nichts weiter als ein Marsch-ritornell und Secco, das anschließende Dialogrezitativ trägt gar den Vermerk „Dieses Rezitativ kann auch bloß gesprochen werden“ (!).

[476]) W. H. Riehl, „Musikal. Charakterköpfe“, Stgt. u. Tüb. 1853, II 10.

[477]) H. Kretzschmar, „Ueber das Wesen . . . R. W.s“, Jahrbuch Peters, 1912, S. 55.

[478]) Moser („Gesch. d. deutschen Musik“, III 239) nennt die Oper einen (durchkomponierten) „Marschnertyp“.

[479]) Die Leidenschaftsarie des Holländers in c-moll, das Steuermannslied in B-Dur, die Ballade in g-moll, die Arie Dalands in D-Dur, Eriks Kavatine in F-Dur usw.; das Hauptmotiv des Holländers (der Hornruf) erscheint noch auf verschiedenen Tonstufen.

[480]) „Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Stil hervorzutreten und nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit traditioneller Formen, denen er noch Raum gönnt und die er noch nicht, wie er später getan, systematisch verwirft.“ (Franz Liszt, „Ges. Schriften“ III 2, S. 151; geschrieben 1854.)

[481]) Arie Nr. 2, letzter Satz; Szene Nr. 3 „Durch Sturm und bösen Wind verschlagen“; Finale II „Erfahre das Geschick, vor dem ich Dich bewahr'!“

Wege zur durchgehend leitmotivischen Anwendung[482]), während einzelne erinnerungsmotivisch durchgearbeitete Themen[483]) in ihrer liedhaften Konzeption noch das Uebergangsstadium versinnbildlichen. Die szenische Durchformung bedient sich der deutsch-romantischen Opernmittel in bewußter Konzentration, Rezitativ und melodische Deklamation wachsen aus dem dem Kapellmeister Wagner genau bekannten Operngut seiner Vorfahren und Zeitgenossen hervor, ohne deren melismatische Zierformen bereits ganz zu verwerfen.

Der bedeutsamste Zug der Gestaltgebung geht auf Ansätze bei Wagners großen Vorgängern Hoffmann und Weber zurück: die Entwicklung eines gesamtdramatischen Ablaufes mit allen Teilstufen aus einem in der Oper selbst gegebenen Grundkeim. Wie Hoffmann mit dem in einer Szene seiner „Undine" gewonnenen Situationsmotiv die Gestalt des Kühleborn leitmotivisch durch die ganze Handlung begleitet, wie Weber im „Freischütz" die Schicksals- und Stimmungsbezirke der zentralgelagerten Wolfsschluchtszene tonal im Leitmotiv des Samiel zusammenfaßt, das seinerseits den ganzen Handlungsverlauf durchzieht, so entwickelt Wagner die Oper „Der Fliegende Holländer" aus dem Kern der in die Mitte des 2. Aktes gestellten Ballade der Senta, in der die bestimmenden dichterischen Momente des Dramas (Weltenirrfahrt des Verdammten, seine Erlösungshoffnung durch Verkündigung des Engels, Entsühnung des sündigen Mannes durch treue Weibesliebe) genau wie die entsprechenden musikalischen Leitmotive (Hornruf des Holländers, Motive der Irrfahrt und der Erlösung) zusammengeballt sind wie bei der optischen Verdichtung eines Gesamtstrahlenbündels in einem Brennpunkte[484]). Hier liegt das sinn- und gestaltgebende Zentrum der Oper: die Ballade der Senta schwebte Wagner, wie er selbst mitteilt, vor der Niederschrift der übrigen Teile der Oper als leitender Gedanke der Dichtung vor, bei dessen kompositorischer Bearbeitung er „unbewußt den thematischen Keim zur ganzen Musik der Oper" niederlegte[485]). Unsere Gegenwart trägt dieser Kristallisation des Werkes Rechnung, wenn sie gelegentlich die gesamte Oper tatsächlich pausenlos, eben als eine einzige Ballade, zur Darstellung bringt. Wagners Zeitgenossen freilich vermochten diese Zusammenhänge ohne weiteres nicht zu erfassen: die Fülle des Neuen mußte befremden[486]).

482) Die vier Motive des Holländers; das Motiv der Erlösung „Doch kann dem bleichen Seemann Erlösung einstens noch werden . . .".

483) Die Melodien des Steuermannsliedes, des Spinnliedes und der Matrosenchöre.

484) Die programmatische Verwendung der Ballade oder Romanze in der romantischen Oper ist in Deutschland und Frankreich vielfach vorbereitet, wie überhaupt das romantische Märchen gerne mit der Erzählung einer legendären Weissagung und dgl. anhebt, deren Erfüllung dann den Inhalt der eigentlichen Handlung bildet. Stets fehlte aber in der Oper die psychologische Verknüpfung, wie sie hier durch das visionäre Gebaren der Senta gegeben ist, und in der Musik die dadurch bedingte leitmotivische Einheitsbeziehung mit dem Handlungsverlauf. — Man vergleiche: L. Spohr, „Alruna", Romanze des Hermann Nr. 2 mit der Erzählung von der Eulenkönigin; Pixis, „Bibiana", Romanze Nr. 1 „Schrecken ziehen durch die Nacht"; J. Fachner, „Loreley", Röschens Romanze „Es steht ein grauer Felsen wohl an dem grünen Rhein"; C. A. Mangold, „Tanhäuser", Romanze des Eckart (1. A.) „Dort hinter des Berges steinerner Wand".

485) Wagner, Ges. Schriften, IV, 393.

486) In dem Bericht über die Berliner Erstaufführung der Oper (AMZ, 1844, 187) heißt es: „Nach der den Seesturm vorbereitenden, anhaltend stark instrumentierten und viel modulierenden

Eine wesentliche Verstärkung erfährt die dem Wagnerschen Kunstwollen innewohnende Tendenz zum Organismus durch die Gestaltgebung der Ouvertüren mindestens vom „Holländer" ab. Die Voranstellung der dramatischen Problematik mit reinen Mitteln der Instrumentalsymbolik, die Verspinnung des Gesamtorchestermelos in Ouvertüre und Drama trägt dazu bei, an die Stelle der bisherigen Logik der Stufenfolge eine solche der psychologisch-dramatischen Symbole zu setzen. Die auf diesem Wege sich ergebende, also ursprünglich gedanklich gezeugte formale Geschlossenheit der Oper als Gesamtkunstwerk wird besonders ersichtlich in der sinnfälligen Motiv- und Tonartenbeziehung der „Lohengrin"- und „Meistersinger"-Vorspiele zu den Abschlüssen (letzten Finales) der Werke (Lohengrinmotiv in Ouvertüre und Gralserzählung; Motivreihe der Meistersinger in Vorspiel und Ansprache des Sachs). — Es kommt hinzu, daß Wagner später den Grundfaktor eines jeden Werkes nicht nur mit Hilfe der absoluten Tonartencharakteristik, sondern auch durch den einmaligen Gesamtklang der Instrumentation, oder, mit Volbach[487]) zu sprechen, durch die umfassende, einheitliche „Fabentonart" eindeutig ausprägt; s. das Instrumentarium des „Ring", des „Tristan", der „Meistersinger", des „Parsifal".

So erwächst auch von dieser Seite eine Stützung des Prinzips der Durchführung sinngebender dramaturgischer und mithin auch musikalischer Konstanten im ganzen Werkverlauf: aus dem Neben- und Nacheinander der Oper wird das Mit- und Auseinander des Dramas; in der künstlerischen Auswirkung romantischer Weltanschauung wird offenbar, wie alles sich zum Ganzen webt.

Die eben erreichte Zentralisierung eines Gesamtdramas um einen textlich-musikalischen „thematischen Keim" behält Wagner in der Oper „Tannhäuser" nicht bei, jedoch tritt an ihre Stelle eine gesteigerte Logik der über den Gesamtzusammenhang sich erstreckenden Leitmotivik[488]). Die Gesamttonartencharakteristik ist noch die der bisherigen Nummernoper[489]), während die Feinheit der Harmoniebewegung innerhalb des geschlossenen musikalischen Verlaufes und des szenischen Rezitativs über Weber hinaus weiter gesteigert ist[490]). Die geschlossenen Nummern treten gegenüber dem „Holländer" noch mehr

---

Ouvertüre waren die Zuschauer noch zu überrascht und betäubt, um ein bestimmtes Urteil über den musikalischen Wert der komplizierten Komposition abgeben zu können. Auch die sehr dramatische Introduktion mit den charakteristisch originellen Matrosenchören führte noch zu keinem zuverlässigen Resultat." „Der nach Wahrheit des Ausdrucks und Charakteristik mit Erfolg strebende Komponist hat in der Tat in den Gesängen des Holländers und der Senta echt dramatische Höhe erreicht. Nur in der Modulation und Instrumentierung überbietet der originelle, kenntnisreiche Komponist sich öfter. Auch hat seine Komposition, welche viel schöne Melodien, nur zu vereinzelt, enthält, deshalb nicht Abschnitte genug, weil meistens die gewohnte Form der Musikstücke vermieden wird, wie z. B. die Rezitative, welche durch deklamatorische Gesangsstücke ersetzt werden."

[487]) Volbach a.a.O., S. 100.

[488]) Leitmotive sind u. a.: die drei Themen des Pilgerchors (Motive der Gnade, der Buße und der Gnadenverheißung) und das Thema des Gesanges der älteren Pilger („Zu Dir wall' ich"); die Motivreihe des Liebeszaubers (Verlockung, die Sirenen, Taumel und Sehnen, Tannhäusers Liebeshymne, der Lockruf der Venus), das Motiv der Liebesfreude Tannhäusers und Elisabeths („Ha, jetzt erkenne ich sie wieder . . .") und die Motive der „Romerzählung" (Motive des Trotzes und der Reue und Weise des Gnadenfestes).

[489]) Der Männerchor (Pilgerchor) in E-Dur, die Liedweise des Hirten in der Tonart niedrigerer Ordnung G-Dur; die Preghiera in Ges-Dur; die Romanze mit dem Dur-Moll-Wechsel G : g. — Eine musikalische Szenen- und Gesamtgliederung durch die Harmonik wie in „Tristan" und „Ring" ist hier so wenig erreicht bzw. angestrebt wie im „Holländer" (Beginn der Oper in E-Dur, Schluß in Es usw.).

[490]) Sie ist hier vornehmlich durch die spezifische Art der Wagnerschen Steigerungs- und Trugschlußbildungen bedingt; man beachte z. B. die harmonischen Rückungen von E über g nach a im „Pilgerchor"!

urück; die einzige Arie („Dich, teure Halle...") ist durch ein Leitnotiv neu belebt und wie das Gebet der Elisabeth und der Gesang es Hirten deklamatorisch aufgelöst. Als Neubildungen nach Mustern er Musikoper mögen die Chöre der Ritter und Pilger und die Romanze es Wolfram gelten; die Gesänge im „Sängerkrieg" aber sind völlig er Situation entwachsen und individuell, die Finales nur äußerlich enen der großen Oper verwandt. Die Rezitative entsagen endgültig em bisherigen Kadenzieren des Seccos und bewegen sich im Tonfall er akzentuierenden Rede, sind aber noch streckenweise lediglich durch kkordstützen begleitet; in manchen Teilen vertreten sie die Marschersche Reifestufe des pausenlosen Alternierens, bzw. der simultanen ereinigung mit dem motivisch-gestisch sich aussprechenden Orchester[491]).

Wagners Reichtum schwellender Melodik kündigt sich in den eschlossenen Stücken und in den ariosen Phrasen der Ensembles an[492]); us der Durchdringung dieser weit ausladenden, immer neu sich beebenden, ins Unendliche strebenden Melodie mit dem Rezitationston er sinnbetonten Rede und der Symbolik und Motivik des Orchesters rwuchs das Melos des späteren Wagnerschen symphonischen Gewebes.

Geschichtlich besonders wichtig und durch Marschners Opern offenar noch nicht in genügendem Maße in das Bewußtsein aller eingedrungen ar die Aufgabe des bisherigen Formzwanges der thematischen Durchführung. Auch jetzt noch vermochte man die neue Logik der Anordnung icht als solche zu erkennen und war in der Beurteilung ratlos[493]) — daß ich aber hier ein neuer Personalstil regte, empfand man doch allgemein: pohr, der gleichzeitig selbst noch um die organische Durchgestaltung fortaufender dramatischer Zusammenhänge rang („Die Kreuzfahrer", 1845), emühte sich ehrlich um das Verständnis der Wagnerschen Werke und etzte unter manchen Schwierigkeiten 1850 die erste Kasseler Aufführung es „Tannhäuser" durch. Selbst er aber, der ja schon zwanzig Jahre zuvor n seinem „Berggeist" die Grundsteine zu Wagners Neubau gelegt hatte, vermochte nun der Aufgabe der klassizistischen Bauformen nicht mehr leicht u folgen[494]).

Nicht im Ariengesange lag die Zukunft, sondern in der „Szene", in er Weiterbildung des Accompagnatos, das hier neuerlich die Nummern an edeutung in den Schatten zu stellen begann: „Was die Barock- und okokooper noch im Sekkohintergrund ließ, tritt nun in grundsätzlichem mschwung an die Rampe — an die Stelle der Affektarienoper wird das usikalische Geschehnisdrama gesetzt"[495]).

Nicht mehr aus monadischen Zustandsphasen setzt sich das Bild leich einem Mosaik zusammen: der Held des Stückes, selbst nur Per-

---

[491]) Duett Nr. 2 (Venus, Tannhäuser), Szene u. Duett Nr. 6 (Thsr. u. Elisabeth) sowie in schränkterem Umfange die beiden ersten Finales.

[492]) 1. Finale („Gegrüßt sei mir, Du kühner Sänger"); die Marschthemen des Einzugs der äste, Wolframs Gesang „Blick' ich umher".

[493]) Der Opernkomponist F. W. Markull urteilte wie folgt: „In der Schreibart selbst ist er tweder noch nicht mit sich einig, oder es ist Mangel an Erfindung, welcher das meiste gesucht nd schwülstig — ja geradezu der Schönheit zuwider erscheinen läßt" (NZfM XXIII, 1845, 145 f.)

[494]) Ueber den Stil des „Tannhäuser" schrieb Spohr an seinen Freund M. Hauptmann: „Manches, as mir anfangs sehr zuwider war, bin ich durch das öftere Hören schon gewohnt geworden, ir das rhythmuslose und der häufige Mangel an abgerundeten Perioden ist mir fortwährend sehr rend." (Spohrs Selbstbiographie II, S. 356).

[495]) Moser, Gesch. d. d. Musik, III 245.

sonifikation einer allgemeinen menschlichen Triebhaftigkeit, zwingt den Gesamtverlauf unter den Bann seines Naturells, sein Grübeln und Sehnen, Begehren und Büßen, seine Leidenschaft und seine Reue bestimmen schlechthin den Gang der Dramaturgie; das in ihm sich kundgebende Schicksalsmotiv formt den musikalischen Zusammenhang, die leitende Konstante des Werks diktiert unwiderruflich den künstlerischen Ausdruck. — Noch lehnte sich die Welt der Oper auf gegen den „Reformator", der neue Formen schuf unter dem bestimmenden Eindruck eines neuen künstlerischen Ideals. Einer nur, ihm durch Gleichheit des Alters und des Strebens verbunden, Franz Liszt, erfaßte das Wesentliche, ähnlich wie Weber als erster Hoffmanns und Spohrs geniale Ansätze richtig zu beurteilen gewußt hatte[496]).

Sinnliche Lust und reine Liebe, leidenschaftlicher Trotz und sieghafte Milde waren Wagner zu Polen seines „Tannhäuser" - Librettos geworden und hatten entsprechenden motivischen Ausdruck in der Musik als dem Organ seines künstlerischen Empfindens gefunden, hatten den Ablauf der Handlung bis zur dramatischen Höchstspannung im „Sängerkrieg" (Finale II) geführt. Der komische Gegenspieler des Helden, wie ihn die frühere Oper bevorzugte[497]), wird zum mahnenden, stützenden Freund; Wolframs entsagende Liebe bestimmt den ersten Teil des dritten Aufzugs im Wechselspiel mit der Demut der Elisabeth. Die Musik dieser Szenen besteht aus Preghiera, Romanze und Chor als individuell belebten, aber doch altgewohnten Stimmungsmitteln — da kommt der Dramatiker am Schlusse dieses letzten Aktes im Zwange, die Problematik seiner Handlung zu lösen, zu einer Gestaltung der Wortlondramatik, die mit einem Schlage alle bisherigen Einzelleistungen der szenisch - psychologischen Komposition zusammenrafft, um sie zu übertreffen. War der „Holländer" aus einem „thematischen Keim" hervorgegangen, so sammeln sich umgekehrt in der Oper „Tannhäuser" die Leitfäden und Komponenten, um sich im letzten Finale zu vereinigen[498]), das, allen bisherigen Typenbildungen hohnsprechend, den szenischen und musikalischen Höhepunkt des Werkes bildet, das im rezitativisch-pathetischen Deklamationston, der motivischen Durcharbeitung[499]) und symphonischen Orchesterbehandlung[500]) die letztmögliche Komprimierung der von Marschner erstrebten Dramatik[501]), in der Zusammenraffung der das Drama tragenden Leitfäden als abschließender Querschnitt wiederum eine neue Verwirklichung des

---

[496]) Liszt schrieb im Jahre 1849 (Ges. Schriften, III/2, Ueber Wagner Tannhäuser, S. 46): „Die Einzelteile sind im Interesse der Gesamtwirkung gruppiert, woraus ein harmonischer, seinen Reiz über alle Schönheiten verbreitender Eindruck resultiert. Diese verständige Struktur ist ohne Fehler und im allgemeinen nur das Vorrecht solcher Werke, deren Grundidee unter der Gewalt der ersten Begeisterung die verschiedenen Partieen gleichzeitig geordnet, gearbeitet und vollendet hat."

[497]) Leporello, Jacquino („Fidelio"), Troll („Berggeist"), Daland („Holländer") usw.

[498]) Einen „Keim der Oper" kann man freilich auch im „Tannhäuser" feststellen in der Venusbergszene, deren Motive und Themen speziell im „Sängerkrieg" wie im letzten Finale wieder auftreten; doch bilden sie erst zusammen mit der Motivreihe des Pilgergesanges den eigentlichen Problemkern der Oper.

[499]) Leitmotive des „Trotzes", der „Reue" und Weise des Gnadenfestes. Motivreihen des Liebeszaubers (Venus).

[500]) Man beachte den pausenlosen Fluß vom Beginn der Erzählung Tannhäusers ab („Hör' an, Wolfram, hör' an!") und das Hervorwachsen der Anfangsmelodiebildung („Inbrunst im Herzen") aus der Orchestermotivik.

[501]) Schilderung der Qual, des äußeren Geschehens, des Schicksalsschlages.

romantischen Einheitsgedankens darstellt, das im Werke selbst durch die leitmotivische Verknüpfung mit der Einleitung des letzten Aktes[502]) einen festen Strukturboden bildet, um endlich in der allgemeinen Geschichte der romantischen Bühnenmusik unmittelbar den Wendepunkt von Oper und Drama zu bezeichnen: Tannhäusers „Romerzählung", eine der gewaltigsten und dankbarsten Aufgaben für den Sänger und Darsteller, in der Eindringlichkeit und Knappheit der Ausdrucksgebung ein Meisterstück aller Kunst, bedeutet für die Geschichte des musikalischen Dramas den endgültigen Sieg der dramatischen Szene über die Nummer[503]).

In „Lohengrin" (1850) ist auch äußerlich die Nummerneinteilung überwunden. Nur in einzelnen monologischen Gesängen und in der starken Beteiligung des Chores (Brautchor!) wirkt altes Ausdrucksgut weiter fort. Gegenüber den vorhergehenden Opern ist die poetisch gezeugte tonale Einheit eines Gesamtdramas erstmalig verwirklicht, der sich geschwisterlich untrennbar die Motiveinheit zugesellt[504]). Szenische Einheit in Bühnenbild und Aufzug paart sich mit der Worttondramatik als durchgehendem Grundsatz der Ausdrucksgebung: was die romantischen Opernmeister in Deutschland für die Ausprägung der neuen Gestaltungseinheiten an Einzelmaterial herangebracht hatten, erfährt seine durchgängige Verwertung im „Lohengrin", in seiner Gesamtheit dem Uebergangswerke von der romantischen Oper zum romantischen Musikdrama.

Auch in dieser Oper findet sich eine besondere Symbolvertiefung der monologischen Szene, ähnlich wie Tannhäusers „Romerzählung" in das Finale des Schlußaktes gestellt, psychologisch eine Umkehrung des „thematischen Keims" im „Holländer". Lohengrins Gralserzählung bringt inhaltlich die Enthüllung des über der ganzen Handlung lastenden, romantisch-mythischen Geheimnisses der Gestalt des Helden. Musi-

---

[502]) Wagner selbst nannte diese Orchestereinleitung programmatisch „Tannhäusers Pilgerfahrt"; sie nimmt mit instrumentalen Mitteln den Wortbericht Thsrs. vorweg, gleichzeitig im Aktgefüge das Geschehen zwischen 2. und 3. Aufzug andeutend.

[503]) Zur richtigen Beurteilung des Wagnerschen Geniegriffs in dieser Erzählung sei auf die parallele Gestaltung derselben Szene in Mangolds gleichzeitig entstandener Oper über denselben Stoff verwiesen (vgl. meine Studie „C. A. Mangold und seine Oper Tanhäuser", 1931, Ms. in der Bibl. des musikhist. Seminars der Universität Berlin, S. 63 ff.). Was Wagner in einen einzigen szenischen Bericht zusammenrafft, füllt bei Duller und Mangold einen ganzen Akt, der, seinerseits eine hochachtbare szenisch-leitmotivische Arbeit von starker Publikumswirkung darstellend, gegenüber Wagner die elementare Gewalt vermissen läßt. — Wieweit Wagner sich bereits von dem durchschnittlichen deutschen Opernstil entfernt hatte, geht hervor aus der Rezension Markulls, der, obwohl selbst Opernkomponist, folgendermaßen urteilte: „Elisabeths Gebet ist viel zu lang und Tannhäusers endlose Szene ist der Situation angemessen, aber peinlich und abspannend, so daß man sich nach dem Ende sehnt." (a.a.O., S. 159).

[504]) Die Beherrschung der ganzen Oper durch das in der Haupttonart derselben, A-Dur, stehende Gralsmotiv (Beginn des Vorspiels!) geht über „Tannhäuser" hinaus. (Man beachte, daß im „Tannhäuser" eines der Hauptmotive noch aus der Gesangsweise des Pilgerchors hervorgeht, während hier das vorherrschende Motiv als nicht wortgezeugt schon ein rein instrumentales Symbol darstellt.) Die Art der Verarbeitung rückt das Gralsmotiv bereits in eine Reihe mit dem Walhallmotiv des „Rings" und dem Liebesmotiv des „Tristan". Die deutlich zu verfolgende Entstehung des nächstwichtigen Leitmotivs, des Personalsymbols für Lohengrin (As) aus der Modulationsfolge des Gralsmotivs liefert ein weiteres Kennzeichen der fortschreitenden Ideenverknüpfung. Als für den Gesamtverlauf gleichberechtigtes musikalisches Symbol kann noch das des Frageverbots („Nie sollst du mich befragen", ursprünglich as moll) angenommen werden. Die Parallele zwischen Grals- und Lohengrinmotiv wiederholt sich in den durch ihre Dreiklangsmelodik verknüpften Themen des Königsrufes (C) und des Gottesgerichts (A); auch hier liegt die Einheitsbeziehung (der königlichen Gerichtsbarkeit) auf der Hand.

kalisch ist sie, bei gänzlicher Simultanverbindung der sprachmelodischen Rezitation mit dem Orchestermelos, ausschließlich auf die beiden bewegenden Grundkonstanten der Oper gebaut (Gralsmotiv - Reihe, Lohengrinmotiv); die Harmonie verharrt geradezu hartnäckig in der „Tonart der Oper" A-Dur[505]). Im Rahmen der Handlung die Lösung des durch das Frageverbot entstandenen Konfliktes, ist die Gralserzählung in der Geschichte der deutschen Opernromantik eine letzte klare Ausprägung der szenisch - deklamatorisch - motivischen Kompositionsweise vor dem Uebergang zur unendlichen Wortversmelodie.

Allein auch in den Musikdramen der Reifezeit Wagners bleibt an mancher Stelle dieser lebenskräftige Urkeim der romantischen Gestaltgebung, dies „Geheimnis" der Form klar erkenntlich, so z. B. in der Szene Wotans in „Walküre" (2. A.) „Als junger Liebe Lust mir verblich" und vor allem in der Szene, die wohl das Prädikat des am meisten gesungenen Teils eines Wagnerschen Werks beanspruchen darf: der Ansprache des Sachs in den „Meistersingern". Neunzehn Jahre nach der Komposition seiner letzten romantischen Oper[506]) greift der Komponist noch einmal wie auf das romantische Opernlied (Schusterlied!) auf die rezitativisch-szenische Ansprache zurück[507]), wie in „Lohengrin" und „Tannhäuser" eine Schlußkonsequenz, ein Fazit aus der Bühnenhandlung, gedanklich und motivisch eine prismatische Zusammenfassung, ein künstlerischer Querschnitt als abschließender Höhepunkt. In der unendlichen Komprimierung[508]) des von Weber und Marschner Erreichten eine Krönung auch ihres Strebens, ist diese höchste Leistung der deklamatorischen Rede in motivischer Umspinnung in ihrer symbolischen Bedeutung als einzigartige Huldigung Wagners vor dem Nährboden seiner eigenen Kunst ein freundlicher Rückblick auch auf unsere Meistersinger der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts. Was im Streben nach individuellem Ausdruck vom Kleinmeister begonnen war, wird hier erhoben zum tönenden Denkmal deutschen Geistes (Ehrt Eure deutschen Meister!), „was ihnen hoch zum Lobe spricht, fiel reichlich ihm zur Gunst". So mögen wir in der Ansprache des Sachs in Inhalt und Form eine verklärende Darstellung dessen sehen, was die romantische, vorreformatorische deutsche Opernkunst der Nummer der Musikoper als universales neues Audrucksmittel entgegengestellt hatte; so erhält diese Kunst der szenisch-dramatischen Komposition für uns Nachlebende ihre besondere Weihe als Grundstock des Ausdrucksschatzes für den Vollender des Zeitalters der romantischen Musikkultur, in dessen Werken sie unverloren fortlebt —

„Ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr':
Was wollt Ihr von den Meistern mehr?"

---

[505]) Man beachte die besonders klare Herausstellung des A-Akkordes zum Orchestertutti bei der Nennung des Wortes „Gral" („Es heißt: der Gral ..."; „ ... vom Gral ward ich zu Euch daher gesandt").

[506]) Die Partitur des „Lohengrin" wurde 1848, die der „Meistersinger" 1867 vollendet.

[507]) Besonders auffällig die fast in Seccomanier zum Streichertremolo deklamierten Worte „Habt Acht! Uns dräuen üble Streich'!"

[508]) Man beachte vor allem den dreifachen Kontrapunkt, die Ueberlagerung der drei Varianten des Meistersingermotivs, die hier (auf die Worte: Ehrt Eure deutschen Meister) wie bereits im Vorspiel eintritt; eine Kunst der Symbolpotenzierung, die geradezu an Bach erinnert! Durch die Rückbeziehung auf das Vorspiel schlägt sich überdies noch „ein großer rundender Bogen um das ganze Werk" (A. Lorenz a.a.O., III, 14).

Literaturverzeichnis

bert, Hermann: „Die dramatische Musik am Hofe Karl Eugens von Württemberg", in „Herzog Karl Eugen von W. und seine Zeit". Stuttgart 1903.
„Händel als Dramatiker". Göttingen 1921.
„Niccoló Jommeli als Opernkomponist". 1908.
„Wolfgang Amadeus Mozart". 6. Aufl., Leipzig 1923. 2 Bde.
„Robert Schumanns Genoveva". ZSIMG. XI. S. 284.
„Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts". AfMw. V.
dler, Guido: „Richard Wagner". Leipzig 1904.
lberti, Karl Edmund: „Andeutungen zur Geschichte der Oper". Marienwerder 1845.
'Arienzo, Nicola: „Die Entstehung der komischen Oper". Uebers. von F. Lugscheider. Leipzig 1902.
ecker, Karl Ferdinand: „Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts". 1849.
ecking, Gustav: „Zur musikalischen Romantik". Deutsche VJS. f. Litwiss. u. Geistesgesch. JG. II, Heft 3, 1924.
enz, Richard: „Märchendichtung der Romantiker". Gotha 1908.
erlioz, Hector: „Literarische Werke". Leipzig 1903 f., Band VI.
ertrand, Gustave: „Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique". Paris 1872.
iedenfeld, Ferdinand Frhr. v.: „Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen". Leipzig 1848.
itter, Karl Hermann: „Vergessene Opern". Leipzig und Berlin, 1883.
orn, Stefan: „Die romantische Schule in Deutschland und Frankreich". Heidelberg 1879.
rendel, Franz: Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1888.
ulthaupt, Heinrich: „Dramaturgie der Oper". 3. Aufl. 1925.
hamberlain, Houston Stewart: „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts". Gesamtausgabe seiner Hauptwerke, Band 2/3. München 1923.
„Richard Wagner". 4. Aufl. München 1907.
ornet, Julius: „Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit aus dem Standpunkte praktischer Erfahrung". Hamburg 1849.
aninger, Josef G.: „Sage und Märchen im Musikdrama". Prag 1916.
hrenhaus, Martin: „Die Operndichtung der deutschen Romantik", Breslauer Beiträge zur Literaturgesch., Heft 29, Breslau 1911.
ngländer, Richard: „Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist". Leipzig 1922.
sser, Heinrich: „Briefe an Franz Schott". Herausgeg. von Edgar Istel („Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels"), 1902.
ischer, Georg: „Musik in Hannover". 2. Aufl. 1903.
aartz, Heinrich: „Die Opern Marschners". Leipzig 1912.
lasenapp, Carl: „Das Leben Richard Wagners". 5. Aufl. Leipzig 1923.
löckner, Ernst: „Studien zur romantischen Psychologie der Musik". Diss. Bonn 1909.
ollmick, Karl: „Feldzüge und Streifereien im Gebiete der Tonkunst". Darmstadt 1846.
„Lebensbild des K. W. F. Guhr". 1848.
olther, Wolfgang: „Richard Wagner als Dichter". Berlin 1904.
yrowetz, Adalbert: „Biographie des A. G.", Neuausgabe von Alfred Einstein, Leipzig 1915.
and, Ferdinand: „Aesthetik der Tonkunst", 2 Bde. 1837—41.
iller, Ferdinand: „Musikalisches und Persönliches". 1876.

Hirsch, Rudolph: „Galerie lebender Tonsetzer". Wien 1836.
Hogarth, George: „Memoirs of the opera". London 1851.
Istel, Edgar: „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit", Süddeutsche Monatshefte Juni 1910.
„Vollst. Ausgabe der musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns". Regensburg 1919.
Kaiser, Georg: „Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber". 1908.
Kienzl, Wilhelm: „Die musikalische Deklamation". 1880.
Klob, Karl M.: „Die Oper von Gluck bis Wagner". Ulm 1913.
Kroyer, Theodor: „Die circumpolare Oper". Jahrb. Peters 1919. S. 16.
Kürschner, Joseph: „Richard Wagner-Jahrbuch" I, Stuttgart 1886.
Köhler, Louis: „Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung, besonders auf das Lied und die Oper". Leipzig 1853.
Kotzebue, August v.: „Opern-Almanach". Leipzig 1815 und 1817.
Kreiser, Kurt: „Karl Gottlieb Reissiger". Diss. Leipzig 1917.
Kretzschmar, Hermann: „Geschichte der Oper". Leipzig 1919.
„Ueber das Wesen, das Wachsen und Wirken Richard Wagners", Jahrbuch Peters 1912, S. 49.
Krone, Walter: „Wenzel Müller", Diss. Berlin 1906.
Kruse, Georg Richard: „Lortzing-Biographie". 1899.
Küstner, Karl Theodor v.: „34 Jahre meiner Theaterleitung". Leipzig 1853.
„Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik". 2. Aufl. Leipzig 1857.
Kurth, Ernst: „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan". Berlin 1920.
Laue, Helmuth: „Die Operndichtung Lortzings", Diss. Bonn, Würzburg 1932.
Ledebur, Carl Frhr. v.: „Tonkünstler-Lexikon Berlins". Berlin 1861.
Liszt, Franz: Gesammelte Schriften. Leipzig 1910.
Lorenz, Alfred: „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", 3 Bde. Berlin 1924—1931.
Marx, Adolf Bernhard: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege". Leipzig 1855.
„Gluck und die Oper". 1863, 2 Bde.
Mehlis, Georg: „Die deutsche Romantik". München 1922.
Mosel, Ignaz F. v.: „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes", neu herausgegeben v. E. Schmitz. München 1910 (Original: Wien 1813).
Moser, Hans Joachim: „Geschichte der deutschen Musik", III.
Nagel, Wilibald: „Die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genovefa-Legende". Leipzig und Zürich, 1889.
Nicolai, Otto: Musikalische Aufsätze, hrsg. von G. R. Kruse. Regensburg 1914.
Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Leipzig 1872.
Odendahl, L.: „Friedrich Heinrich Himmel", Diss. Bonn 1917.
Paldamus, F. C.: „Das deutsche Theater der Gegenwart", 2 Bde. Mainz 1857.
Peth, Jacob: „Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz". Mainz 1879.
Petersen, Julius: „Die Wesensbestimung der deutschen Romantik". Leipzig 1926.
Pfitzner, Hans: „Gesammelte Schriften". Augsburg 1926.
Raff, Joachim: „Die Wagnerfrage". Braunschweig 1854.
Reichardt, Johann Friedrich: „Ueber die deutsche komische Oper". Hamburg 1774.
Reipschläger, E.: „Schubaur, Danzi und Poissl", Diss. Rostock 1911.

Rellstab, Ludwig: „Die Gestaltung der Oper seit Mozart". 1859.
Riehl, Wilhelm Heinrich: „Musikalische Charakterköpfe", 3 Bde. Stuttgart und Tübingen, 1853.
Rochlitz, Friedrich: „Für Freunde der Tonkunst" III. Leipzig 1830.
Schäffer, C. und Hartmann: „Die königlichen Theater in Berlin", Statistischer Rückblick. Berlin 1886.
Schering, Arnold: „Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik", Jahrb. Peters 1917, S. 45.
„Beethoven in neuer Deutung". Leipzig 1934.
Schiedermair, Ludwig: „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts" (Simon Mayr), 2 Bde. Leipzig 1908—10.
„Die deutsche Oper". Leipzig 1930.
Schletterer, H. M.: „Das deutsche Singspiel". Augsburg 1863.
Schmidt, Leopold: „Zur Geschichte der deutschen Märchenoper", Diss. Rostock; Halle 1895.
Schultz, Helmut: „Johann Vesque von Püttlingen". Regensburg 1930.
Schumann, Robert: „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker", 5. Aufl., hsg. v. Martin Kreisig, 2 Bde. Leipzig 1914.
Schwan, Wilhelm Bernhard: „Die opernästhetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter", Diss. Bonn, Leipzig 1928.
Spohr, Louis: „Selbstbiographie", 2 Bde. Kassel und Göttingen 1861.
Stockmann, Alois: „Die deutsche Romantik". Freiburg i. B. 1921.
Strich, Fritz: „Deutsche Klassik und Romantik", 2. Aufl. München 1924.
Volbach, Fritz: „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung". Leipzig. 1910.
Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen, 4. Aufl.
Waltershausen, Hermann von: „Der Freischütz". Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen, Bd. 3. München 1920.
Wassermann, R.: „Spohr als Opernkomponist", Diss. Rostock 1909.
Weber, Max Maria von: „Carl Maria von Weber", 3 Bde. 1864—66.
Wörner, Karl: „Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper", Diss. Berlin 1932.
Würz, Anton: „Franz Lachner als dramatischer Komponist", Diss. Würzburg 1928.
Zeller, B.: „Das Recitativo accompagnato in den Opern J. A. Hasses", Diss. Halle 1911.
Zenger, Max: „Geschichte der Münchener Oper", hsg. v. Th. Kroyer. München 1923.
Ziegler, Theobald: „Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts". Berlin 1921.
Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, red. von Rochlitz, Finck. Jahrgänge 1800 bis 1848.
Neue Zeitschrift für Musik, gegründet von Robert Schumann; Leipzig, Jahrgänge 1834 bis 1850.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Siegfried Goslich, als Sohn des Chemikers Dr. phil. Karl Anton Goslich am 7. November 1911 in Züllchow bei Stettin; ich bin arischer Abstammung und evangelischen Bekenntnisses. In Wien besuchte ich Vorschule und Gymnasium; die Reifeprüfung legte ich 1929 am Friedrichs Werderschen Gymnasium in Berlin ab. Seit dem Wintersemester 1929/30 studierte ich an der Friedrich Wilhelms-Universität Berlin Theorie und Geschichte der Musik, Literatur- und Theatergeschichte, Systematische Musikwissenschaft und Akustik, Experimentalphysik und Philosophie und setzte gleichzeitig meine während der Schulzeit begonnenen praktisch-musikalischen Studien fort (Klavier, Violoncello, Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation; Lehrer: Johannes Kurth, C. Müller - Hansen, Paul Neumann, Walter Gronostay). Während des Universitätsstudiums war ich in den Jahren 1933/34 Leiter einer Arbeitsgemeinschaft „Rundfunk und Tonfilm“ und Arbeitskreisleiter für das Fach Musikwissenschaft bei der Deutschen Studentenschaft. Meine akademischen Lehrer waren in den Hauptvorlesungen und -Uebungen die Herren Professoren und Dozenten F. Blume, M. Dessoir, C. Hagemann, E. v. Hornbostel, H. J. Moser, K. L. Schäfer, A. Schering, G. Schünemann, K. E. Schumann, F. Trendelenburg, A. Wehnelt, F. Wethlo und J. Wolf. Für die wohlwollende Förderung meiner Arbeit an der vorliegenden Dissertation fühle ich mich den Herren Professor Schering und Professor Schünemann zu aufrichtigem Dank verpflichtet.